

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra francouzského jazyka a literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Belgický a francouzský symbolismus v divadle na přelomu 19. a 20. století

Belgian and French symbolism in late 19th and early 20th century drama

Veronika Martínková

Vedoucí práce: PhDr. Renáta Listíková, Dr.

Studijní program: Specializace v pedagogice (B7507)

Studijní obor: Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání (OB2FJ17)

Odevzdáním této bakalářské práce na téma „Belgický a francouzský symbolismus v divadle na přelomu 19. a 20. století“ potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 2. 5. 2020

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Renátě Listíkové, Dr. za vedení práce, cenné připomínky a rady. Dále děkuji svému drahému příteli za podporu v průběhu psaní a doc. PhDr. Mgr. Catherine Ébert-Zeminové, Ph.D. za velmi přínosné přednášky o francouzském symbolismu. V neposlední řadě děkuji svým nejbližším za podporu během celého mého studia.

ABSTRAKT

Na konci 19. století, kdy se začíná reformovat konvenční bulvární pařížské divadlo, vůči kterému se vymezují francouzští, ale i belgičtí bohémští umělci. Počátky zaznamenáváme zejména v pařížských kabaretech, kterým dominoval Robert Salis a jeho montmartrský Le Chat Noir, který poskytl plodné zázemí revoltujícím umělcům a bohémům. Rodící se symbolismus vzniká z myšlenek prokletých básníků, zejména pak nachází inspiraci u Baudelaira a jeho představ syntézy a souvztažnosti, ale také u Mallarmého či Verlaina. Symbolismus však čerpá také z okultismu, mysticismu a platonismu. Za vrcholné období francouzského symbolistického dramatu je považována poslední dekáda 19. století, kdy začínají vznikat hlavní divadelní spolky, z nichž nejzásadnější je Fortovo Théâtre d'Art a Lugné-Poeovo Théâtre de l'Œuvre, kde byly uvedeny nejen první symbolistické inscenace, ale i ty nejvýznamnější. Vznikem divadel nastalo krátké, za to velmi plodné a entuziastické období plné úspěchů i neúspěchů, kritiky i chvály, ve snaze přenést na divadelní prkna symbolistickou estetiku a inovativní přístupy. Na divadelní scéně se prosadili zejména dva autoři - Belgičan Maurice Maeterlinck a Francouz Alfred Jarry. Precizní Maeterlinck představoval veškeré symbolistické snahy a jeho dramata ohromovala kritiku i veřejnost. Jarry pak historii francouzského symbolistického divadla završil a načrtl budoucí směr, absurdní drama, kterým se moderní divadlo posléze vydá. Verhaeren, francouzsky píšící belgický básník, zcela právem patří k jedním z největších belgických básníků. Básnickou strukturu ozvláštnil poezií v próze, volný verš a vlámské motivy. Jedná se tak o významné osobnosti zastupující a charakterizující toto nesnadno zařaditelné a definovatelné estetické hnutí.

KLÍČOVÁ SLOVA

Symbolismus

Maeterlinck

Jarry

Verhaeren

Divadlo

ABSTRACT

At the end of the 19th century, when the conventional tabloid Paris theatre began to be reformed, against which French as well as Belgian bohemian artists were opposed. We record the beginnings especially in the Parisian cabaret, dominated by Robert Salis and his Le Chat Noir of Montmartre, who provided a fruitful background for revolting artists and bohemians. The emerging symbolism arises from the ideas of cursed poets, especially in Baudelaire and his ideas of synthesis and correlation, but also in Mallarmé and Verlain. However, symbolism also draws on occultism, mysticism and Platonism. The peak of French symbolist drama is considered to be the last decade of the 19th century, when the main theater associations began to emerge, the most important of which are Fort's Théâtre d'Art and Lugné-Poe's Théâtre de l'Œuvre, where not only the first symbolist productions were performed, but also the most important. The emergence of theaters was a short, yet very fruitful and enthusiastic period full of successes and failures, criticism and praise, in an effort to transfer symbolist aesthetics and innovative approaches to the theater. Two authors in particular - Belgian Maurice Maeterlinck and Frenchman Alfred Jarry - made a name for themselves on the theater stage. The meticulous Maeterlinck represented all the symbolist efforts, and his dramas amazed critics and the public alike. Jarry then completed the history of French symbolist theatre and outlined the future direction, the absurd drama that modern theatre would eventually embark on. Verhaeren, a Belgian poet writing in French, is rightfully one of the greatest Belgian poets. He made the poetic structure special with poetry in prose, free verse and Flemish motifs. These are some of the important personalities which characterize this aesthetic movement that is difficult to both classify and define.

KEYWORDS

Symbolism

Maeterlinck

Jarry

Verhaeren

Theatre

Obsah

Obsah	5
Úvod	7
1 Symbolismus ve francouzském dramatu	8
1.1 Začátky symbolistického divadla ve Francii	9
1.1.1 Dobový kontext	9
1.1.2 Teoretikové symbolismu	11
1.1.3 Inspirační prameny	12
1.1.4 Symbolismus v Belgii nebo belgický symbolismus?	15
1.2 Théâtre Libre	19
1.3 Théâtre d'Art	20
1.4 Théâtre de l'Œuvre	25
2 Maurice Maeterlinck	30
2.1 O životě Maurice Maeterlincka	30
2.1.1 Muž mnoha podob	33
2.2 Maeterlinckovo literární dílo	33
3 Émile Verhaeren	36
3.1 O životě Émila Verhaerena	36
3.2 Verhaerenovo literární dílo	37
4 Alfred Jarry	46
4.1 O životě Alfreda Jarryho	46
4.2 Jarryho literární dílo	48
4.2.1 Revoluční prvky v díle Alfreda Jarryho	51
5 Analýza divadelních her Maurice Maeterlincka a Alfreda Jarryho	54
5.1 Maurice Maeterlinck: Modrý pták (<i>L'Oiseau bleu</i>)	54

5.1.1	Symbolika modrého ptáka	55
5.1.2	Vyznění hry	56
5.2	Alfred Jarry: Král Ubu (<i>Ubu Roi</i>).....	60
5.2.1	Postava Otce Ubu	62
5.2.2	Vyznění hry	64
Závěr.....		67
Maurice Maeterlinck.....		67
Émile Verhaeren.....		68
Alfred Jarry.....		68
Résumé		71
Seznam zdrojů		74
Primární literatura.....		74
Sekundární literatura.....		74

Úvod

Nacházíme se na konci 19. století, kdy se začíná rodit nová umělecká estetika, symbolismus. Symbolismus zpočátku zaznamenáváme v poezii a výtvarném umění, ale brzy se objevuje také na divadelní scéně, kde se vymezí vůči tehdejšímu bulvárnímu a oficiálnímu dramatu. Na Montmartru tak vznikají četné literární kluby s podivnými názvy („Les Buvers d’Eau, „Les Jemenfoutistes“, „Les Fumistes“) i kabarety („Le Chat Noir“). Nejenom začátky symbolistické divadelní éry jsou bouřlivé. Experimentální a entuziastický charakter je přítomen po celé funkční období symbolistických divadel (Théâtre Libre, Théâtre d’Art i Théâtre de l’Œuvre). Autoři, ale i režiséři, se snažili aplikovat nové postupy a přístupy a nebáli se uskutečnit vše, po čem toužili a co dosud nebylo na divadelních prknech k vidění. Úspěch střídal neúspěch a pochvalu kritika.

Pro tuto bakalářskou práci bude stěžejní právě symbolismus francouzské a belgické dramatické tvorby, zejména pak z hlediska dvou významných osobností – Belgičana Maurice Maeterlincka a Francouze Alfreda Jarryho.

Tvorba M. Maeterlincka, É. Verhaerena a A. Jarryho měla naprosto zásadní vliv na vývoj symbolistní estetiky. Každý z autorů zastával naprosto odlišné principy a motivy, i přesto se každému z nich povedlo symbolismus ozvláštnit něčím novým a originálním.

První část práce je zaměřena na historickou kontextualizaci začátků symbolistického divadla a jeho vývoj. Představíme tři pařížská divadla, Antoinovo, Fortovo a Lugné-Poeovo, krátce popíšeme jejich funkci a stěžejní autory, jakož i významné a determinující inscenace. Následující kapitoly budou věnovány autorům, jejichž vybraná díla budou analyzována v praktické části bakalářské práce. Pojednáme stručně o jejich biografii a definujeme specifické prvky v jejich tvorbě.

V druhé části práce představíme na analýze konkrétních děl odlišné autorské postupy, motivy a inspirace, jakož i celkové vyznění inscenací. Maeterlinckovu tvorbu představí dramatická féerie *Modrý pták* a Jarryho přístupy znázorní fraška *Král Ubu*. Na závěr srovnám jednotlivé osobnosti mezi sebou a popíši jejich umělecké přínosy modernistickému uměleckému hnutí.

1 Symbolismus ve francouzském dramatu

Historie francouzské literatury nenabízí snad komplikovaněji zařaditelné a identifikovatelné umělecké hnutí, než je právě symbolismus. Jedná se o uměleckou estetiku, která se projevuje v dílech z konce 19. století, hlavně na poli básnickém, divadelním a výtvarném. Symbolistický „duch“ doby spojil autory, kteří vyznávali muzikální umění a přítomnost hermetiky Mallarmého a Verlainea. Přestože řada významných autorů psala svá díla pod vlivem symbolistní estetiky, žádná z klíčových osobností nevydala zakládající manifest. Stéphane Mallarmé ani Paul Verlaine nevedli žádnou uměleckou revue, ve které by mohli demonstrovat své umělecké postupy a imaginace. Situaci ještě více komplikuje fakt, že první „*Manifeste du symbolisme*“ vydal Jean Moréas, pozdější představitel neoklasicistní tvorby, který roku 1891 založil „*école romane*“. Moréas založil společně s Gustavem Kahnem i uměleckou revue *Le Symboliste*, do které však nejvíce plodní autoři nepřispívali, ani se v ní žádným jiným způsobem neangažovali. Významní umělci, které by bylo nasnadě nazývat symbolisty, však ve svých dílech uplatnili nejen symbolistní estetiku, ale také dekadenci a impresionismus. Důvody, proč se právě symbolismu dostalo takové pozornosti, lze nalézt již v substantivu „symbol“, který dal uměleckému proudu název. Symbol označuje citlivým způsobem cosi abstraktního či chybějícího, nevysloveného, nevyjádřeného, zamlčeného a skrytého, symbolika představuje schopnost lidského ducha přemýšlet o komplexnosti světa a transcenci. Čím komplexněji však o umění uvažujeme, tím více si uvědomujeme, že žádné umělecké dílo, které kdy vzniklo, nepostrádá svoji vlastní symboliku. Definovat symbolistické hnutí na všeobecné úrovni však nelze, a tak nám nezbývá, než jej nazvat uměleckou estetikou či uměleckým duchem doby, který se stane inspirací autorům vyhraňujícím se vůči parnasistní, naturalistické a realistické tvorbě.

„Symbolismus není výhradně francouzský [...], ale byla to právě Francie, kde se mu dostalo největšího rozkvětu.“¹

¹ Starkie, E. *L'esthétique des symbolistes. Cahiers de l'Association internationale des études françaises. françaises* [online]. 1954, 138.str. [cit. 2020-02-20]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053>, str.: 132 „Symbolisme n'est pas uniquement français [...], mais c'est en France qu'il a trouvé son plus bel épanouissement.“

Umělecké „hnutí“, zvané symbolismus, vzniká ze skepse vůči civilizaci zaměřené na techniku, vědu a racionalismus a materialismus. Symbolističtí umělci se domnívají, že skutečná pravda je člověku skryta, ale lze ji intuitivně rozpoznat a sdělit právě prostřednictvím symbolu, který zprůzrační tajemné myšlenky, děje, pocity. To, co symbolisté u svých předchůdců postrádají, je především duchovno a subjektivita. Symbolisté chtějí zobrazovat to, co je racionálně nepopsatelné. Právě ony symboly jim měly dopomoci k zobrazení, či nastínění, naznačení nepopsatelného. Usilují o synergii, vnímání sdělovaného všemi pěti lidskými smysly. Symbol tak představuje přechod mezi reálným světem a duchovním světem člověka. Jakoby v náznaku nám pomáhá odkrývat niternou skutečnost a pravou podstatu věcí. V reakci na naturalismus a syrový všední realismus tak vznikají nová, mnohoznačná a těžko uchopitelná díla plna skrytých významů, mysticismu, esoterismu a tajemna.

1.1 Začátky symbolistického divadla ve Francii

1.1.1 Dobový kontext

Historie symbolistického francouzského divadla není nikterak dlouhá a lze ji rozdělit do dvou desetiletí. První je vymezeno mezi lety 1880-1890, druhé pak 1890–1900. Jak podotkl Deák ve své knize *Symbolistické divadlo*, za vrchol francouzského symbolistického dramatu lze považovat poslední dekádu 19. století, kterou označil termínem „*privilegované období symbolismu*.“² V této době začínají vznikat hlavní symbolistická divadla, která představím v následujících kapitolách. Robichez v publikaci *Le symbolisme au théâtre* datuje zlatou éru symbolistického divadla mezi roky 1886 až 1893.³ Posouvá ji tak o šest let později než Deák a zakončuje o sedm let dříve.

Symbolistická divadla vznikají v prostředí 3. Francouzské republiky, v období zvaném „Belle Époque“⁴. Třetí republika trvá mezi lety 1870-1940, kdy nahrazuje období druhého císařství. Technický pokrok usnadnil lidem běžný život a kulturní vyžití dosahuje nebývalé úrovně. Vznikají kabarety, kavárny a rozvíjí se umění fotografie a kinematografie (bratři Lumièreové). Paříž se přestavuje do nové podoby, hloubí se metro a ulicemi se prohánějí

² Deák, F. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: TÁLIA-PRESS, 1996.

³ Robichez, J. *Le symbolisme au théâtre*. Paris, L'Arche, 1957. str.: 18

⁴ Bernard, M. *Prague, belle époque*. Praha: Aubier, 2008. 493 s.

automobily. Nastává rozkvět přírodních věd, rozvíjí se medicína. Rodí se nový obor, sociologie. Ženy bojují za svá práva a vznikají první feministická hnutí (sufražetky), ale také socialistická hnutí a revoluční politické strany. V umění vládne impresionismus, secese a vzniká moderna. Objevuje se dekadence, spojená s pocitem „mal de fin de siècle“⁵.

Společnost zažívá politické skandály, jmenujme například Dreyfusovu aféru, vůči které se vymezí Émile Zola svým *J'accuse*, či aféru generála Boulangerera. Nastává rozvoj na poli vědeckém, technickém i sociálním. Není divu, že nejistá doba plodí osamělost a nejistotu člověka, který se ocitá v novém, zrychleném a vědecko-technologicky se vyvíjejícím světě. Nutno podotknout, že se v podobně *tekuté*⁶ společnosti nacházíme i nyní, o století později, v roce 2020. Náboženství ustupuje do pozadí a v popředí stojí věda a technika.

Nejen tyto události ovlivní vznik symbolismu, kdy mysticismus, snovost a transcendence nahrazuje materialismus, objektivizaci, pragmatismus a smyslovou realitu. Za zmínku jistě stojí i baron Georges-Eugène Haussmann, který od roku 1853 působí v Paříži ve funkci vrchního architekta a pouští se do gigantické přestavby Paříže. Staví široké bulváry, vysoké činžovní domy i významné kulturní instituce. V rámci přestavby postavil architekt Charles Garnier Pařížskou operu, dnes zvanou Opera Garnier (1875). Gustave Eiffel postavil mezi lety 1887-1889 Eiffelovu věž v Paříži a pavilon La Ruche. Výstavba Eiffelovy věže vzbudí vlnu nesouhlasu, mezi hlavní odpůrce patří například Guy de Maupassant. Haussmann změnil kompletně dosavadní podobu hlavního města Francie. Paříž se tak díky němu stává moderním městem. Nově vzniklé „Velké bulváry“ umožnily, kromě jiného, vznik tzv. „bulvárních divadel.“ Hlavními autory inscenací v bulvárních divadlech byli především: Edmond Rostand, Alexandre Dumas ml., Victorien Sardou či Eugène Scribe. Žánrově se bulvární divadla vymezila na „pièces à intrigue“⁷, „pièces à thèse“⁸ a vaudevilly. Od druhé poloviny 19. století byly inscenovány hry pojednávající o každodenním životě a milostných

⁵ Rearick, Ch. *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*. New Haven: Yale UP, 1986. 388 s.

Křivský, P; Skřivan, A. *Století odchází: světa a stíny "belle époque"*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2004. 341 s.

⁶ Pojem polského sociologa a filosofa Zygmunta Baumana

⁷ Vibert, B. Villiers de l'Isle-Adam et «l'impossible théâtre» du XIXe siècle. *Romantisme* [online]. 1998, 99, [cit. 2020-02-18]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_99_3374>, s. 73

⁸ Lagarde, A., Michard, L. *Francoúzká literatura 19. století*. Praha: Garamond, 2008, s. 555

zápletkách. Právě v bulvárních divadlech se tato představení těší velké oblibě a divadelní drama se tak stalo zábavou komerčního typu. Herci se v divadlech stávají hvězdami a jsou oslavováni (podobně je tomu i v dnešní době). Symbolismus se vůči tzv. „kultu herce“ a propracované kompozici příběhu zcela logicky vymezí významnou rozvolněností, neurčitostí obsahu a absolutním potlačením hercovy osobnosti a jeho upozaděním a objektivizací.

1.1.2 Teoretikové symbolismu

Zcela počáteční teoretické příspěvky symbolistické školy nalzáme v 80. letech v časopisech jako *La Revue indépendante*, založené F. Fénéonem v roce 1884, *La Vogue*, či *La Revue wagnérienne*, kterou založil Théodor de Wyzewa společně s Édouardem Dujardinem roku 1885. Články zaobírající se symbolismem píše pak především Maurice Maeterlinck, Théodor de Wyzewa či Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Vůbec první manifest vztahující se k symbolismu vydává v roce 1887 Jean Moréas, řecko-francouzský básník. Vydáním manifestu se vyhranil vůči tradičním a akademickým literárním naukám, jakož i parnasistní poezii. Velká řada významných autorů psala svá díla pod vlivem symbolistní i dekadentní estetiky, je tedy s podivem, že žádná z klíčových osobností nevydala zakládající manifest. Francouzští básníci Stéphane Mallarmé ani Paul Verlaine nevedli žádnou uměleckou revue, ve které by mohli demonstrovat své umělecké postupy, přístupy a imaginace. Následuje manifest dekadentů vydaný Anatolem Baju v roce 1887, *L'École décadente*. Deák ovšem za jednu z nejvýznamnějších publikací považuje symbolistickou esej Gustava Kahna „*Un Théâtre de l'avenir: Profession de foi d'un moderniste.*“ G. Kahn společně s J. Moréasem vydává také časopis *Le Symboliste*, ve kterém se vyhranili vůči Bajuově manifestu, který shledávali jako falešné, nepřesné a chabé znázornění symbolistických snah. Gustave Kahn také přispíval do periodik *La Revue indépendante*, *La Revue Blanche* či *Le Mercure de France*. Konkrétněji se problematikou francouzských a belgických manifestů zabýval profesor Michel Décaudin, jemuž bude věnována jedna samostatná kapitola. Symbolismus byl do jisté míry ovlivněn také filosofií, a to především Schopenhauerem, německým nihilistou, který se domníval, že umění by mělo poskytnout lidem jakýsi únik ze světa

„neustálého a nekončícího snažení a Vůle“⁹. Další inspiraci poskytne svými filosofickými úvahami Fridrich Nietzsche, který navázal na dánského filosofa Kierkegaarda. Symbolisté pracují s tématem lidské konečnosti, zničující síly sexuality, pomíjivosti a osudovosti.

1.1.3 Inspirační prameny

Symbolistické hnutí vycházelo z tvorby francouzských básníků. Inspirací jsou především „Prokletí básníci“ S. Mallarmé, P. Verlaine a jejich hermetika. S. Mallarmé aplikuje ve svých verších hudební motivy, i proto jsou jeho díla považována za impresionistická. Užíval množství náznaků a skrytých významů, čímž byl pro nezkušeného čtenáře jen těžko pochopitelným. A. Rimbaud ve svých verších popisoval snové a halucinační motivy, které recipientovi poskytly množství různorodých interpretací. Podobně jako Verhaeren, i Rimbaud užíval ve svých verších poezii v próze.

Charles Baudelaire a jeho verše z básně *Correspondances* zcela zásadně ovlivní nové pojetí divadelních inscenací, literatury i poezie. Půjde o snahu zobrazit syntézu vjemů, komplexnost a duchovní podstatu pomocí symbolistních motivů. Starkie objasnila přeměnu umělcovy pozice následovně: „*Básník již není ten, kdo «tvoří», ale ten, kdo «vidí»*.“¹⁰ Básník pomocí užití symbolu evokuje cosi záhadného, nehmatatelného a poskytne čtenáři prostor pro vlastní interpretaci a pochopení. Verhaeren podotýká, že: „*Symbol jde od konkrétního k abstraktnímu, od věci viděné, cítěné, vnímané, k myšlence [...]*“¹¹ Cílem symbolistních děl bylo podpořit čtenářovu/divákovu vlastní imaginace, pohroužení se do jiných realit, než jsou ty materiální a konzumní.

⁹ Schopenhauer, A. *Svět jako vůle a představa*. Svazek I. přel.: Milan Váňa. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov, 1998.

¹⁰ Starkie, E. *L'esthétique des symbolistes*. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [online]. 1954. [cit. 2020-02-16]. Dostupný z WWW: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053 „Le poète n'est plus celui qui « fait » mais celui qui « voit ».“

¹¹ Décaudin, M. *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge*. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [online]. 1982. [cit. 2020-02-16]. Dostupný z WWW: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384, s. 111

Politické, sociální, ale i kulturní změny působí na francouzské umělce a jejich tvorbu. Umělci bojující s tzv. „mal du siècle“, začínají pocítovat potřebu vymezit se vůči pařížské bulvární divadelní scéně a v jejich hlavách se rodí reformistické myšlenky a nová umělecká pojetí. Někteří vnímali konec století jako novou naději na lepší zítřky. Umělci se vymezují zejména vůči racionalismu a buržoazii. Literární spolky jsou ovlivněné dekadentními i symbolistickými myšlenkami a jejich tvorba předznamená zrod symbolistických divadel. Počátky první symbolistické éry datujeme do osmdesátých let 19. století, kdy na Montmartru začaly vznikat četné spolky mladých dekadentů a bohémů s bizarními a vtipnými názvy. Z nesouhlasu a ze vzpoury skládají písně, píší humoristické anekdoty a straní se soudobých uměleckých principů, kterým dominují vaudevilly a pièces à thèse. Kolem „Prokletých básníků“ Verlaine a Rimbauda vznikl spolek „Les Zutistes“, dále vzniká spolek „Les Fumistes“, „Les Jemenfoutistes“, „Les Buveurs d'eau“ či spolek „Les Hydropathes“. Nutno podotknout, že každý z těchto názvů má svůj vlastní skrytý význam. Členové se scházejí zprvu na privátních večírcích, později už ve veřejných pařížských kabaretech, které poskytují plodné a inspirativní prostředí. Nejvýznamnějším útočištěm revoltujících umělců se stal kabaret „Le Chat Noir“, založený Robertem Salisem. Le Chat Noir uvedl nejen písně, ale i parodické a satirické monologové výstupy či stínové divadlo. Karikatura, parodie, humor a absurdita utvářela atmosféru kabaretních spolků.

Le Chat Noir nejprve sídlil na Montmartru, kde se stal místem setkávání pařížských bohémů a umělců. Úspěch kabaretu zajistila především podpora spolku „Les Hydropathes“ v čele s Émilem Goudeauem (členové místo vody pijí víno a pivo, protože, jak název napovídá, „mají hrůzu z vody“). V dobách své největší slávy byl kabaret bujarým večerním podnikem. Díky rostoucí popularitě se přesunul roku 1885 do třípatrového domu na Rue de Laval. Původní vývěsní štít kabaretu namaloval Adolphe Léon Willette a dnes jej můžeme spatřit v Musée Carnavalet v Paříži. Salis nechal místnosti dekorovat do pseudohistorického stylu, rekonstrukci provedli umělci Henri Rivière a Caran d'Ache. Za pomoci Rivière tvoří Salis barevné stínové divadlo, které uvedlo skutečná mistrovská představení. Hudbu k představením skládal Georges Fragerolle. Později se kabaret přestěhoval ještě jednou, a sice na Boulevard de Clichy. Mezi pravidelné návštěvníky patřili malíři (A. Willette, H. Pille), hudební skladatelé (C. Debussy, E. Satie), básníci (P. Verlaine, Ch. Cros, M. Rollinat, J. Richepin) a šansoniéři (A. Bruant, L. Durocher, J. Jouy). Francouzský básník Laurent

Tailhade mluvil o kabaretu jako o „*spojení „Božské komedie“ a „Zabijáka“*“. Další básník, Jean Lorrain, jej zase viděl jako „*směs všech stylů a všech výstřelků*“ a jako „*čtvrt malířů a básníků*“. Salis a Goudeau založili také týdeník *Le Chat noir* za účelem zvýšení propagace kabaretu. Časopis se nesl v duchu „*fin de siècle*“ a přispívali do něj umělci, kteří v kabaretu vystupovali, ale také ti, kteří kabaret podporovali jinou činností. Kresby tvoří d'Anche, Willette a Steinlen. Mezi roky 1882 a 1895 vyšlo celkem 668 čísel.¹²

Deziluze je ještě více podpořena pesimistickými úvahami německých filosofů, F. Nietzscheho a A. Schopenhauera. Nietzsche předává Evropanům své svědectví o smrti Boha, kterého jsme si sami svým přičiněním zabili (*Tak pravil Zarathustra*). Druhý z jmenovaných pojímá svět *Vůli a představu*. Schopenhauer se domnívá, že podstata člověka nezávisí na jeho myšlení. Vědomí, dle něj, představuje pouze jakýsi obal naší komplexní bytosti. Soudí, že veškeré pohnutky nevycházejí z lidského logického myšlení, ale z hlubších a nevědomých pohnutek. Vysvobození z neustálého koloběhu nám mohou poskytnout pouze dvě cesty. První, a pro nás stěžejní, je estetická cesta – Schopenhauer uvádí, že právě práce s uměním zkrášluje pobyt na Zemi a zlehčuje prožívání neovlivnitelného životního proudu.

Symbolističtí umělci byli kromě pesimistické filosofie inspirováni i esoterikou, mystikou, okultismem a rosekricuánstvím. Rosekruciáni, příznivci hnutí pocházejícího ze 17. století, se velmi často vyjadřovali pomocí symbolů (trojúhelník, růže, kříž). Dle stoupenců tohoto hnutí je člověk duální bytostí dychtící po harmonii duše a těla. Domnívají se, že čím více člověk rozumí kosmickým zákonům, tím většího vnitřního klidu se mu dostává. Užívají pozitivního myšlení, neboť věří, že i nevyřčenou myšlenkou může člověk ublížit. Rosekruciáni se snaží o čistotu myšlenek, lásku ke všem tvorům i rostlinám. Cítí jednotu s přírodou a zodpovědnost za své konání. Právě ono „poznání kosmických sil“ dodává rosekruciánům sílu vést smysluplný život.

Motivy pocházející z esoterismu, okultismu i náboženství nacházíme v symbolistických hrách ve velkém množství (mystické a nadpřirozené postavy, klášter-symbol náboženství a duchovna, úkrytu a bezpečí, hrad, kouzelné říše, androgyn-bájná bytost pocházející z Platonovy filosofie). Symbolistické hry bývají nejen tajemné, ale často až snové, těžko

Oberthür, M. *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*. Genève: Éditions Slatkine, 2007.

pochopitelné nejen pro přítomné diváky, ale i kritiky, nejednou se jedná o hry jen obtížně zinscenovatelné, zejména kvůli syntéze vjemů, která byla obtížně technicky proveditelná. Nesnadné převedení divadelní hry na scénu mnohokrát překazilo režisérův i autorův původní záměr, a tak nebylo výjimkou, že namísto užaslého publika se v hledišti rozléhal smích a nepochopení.

1.1.4 Symbolismus v Belgii nebo belgický symbolismus?¹³

Michel Décaudin, profesor francouzské literatury, ve svém článku *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge?* velice pregnantně vystihl hlavní literárně kritickou problematiku, když si položil otázku, jaké povahy je belgický symbolismus: jedná se o týž symbolismus, jež zaznamenáváme ve Francii, pouze lokalizovaný na území Belgie či jde o belgicky specifickou odnož symbolismu?

Vztah francouzského a belgického symbolismu je plný rozporů, Décaudin jej označuje jako *ambivalentní*. Během zlaté éry se obě národní větve symbolismu v mnohém prolínaly, zastávaly stejné principy, přístupy i hodnoty. V jedné i druhé zemi vznikají literární skupiny s výraznými autory (Verhaeren, Maeterlinck, Mallarmé, Baudelaire), působí výrazné literární i obecně umělecké časopisy, které se stávají tribunou nových uměleckých tendencí a estetických požadavků.

S takovouto konvergencí se v literárních dějinách znovu setkáváme, jak autor podotýká, až v období surrealismu. Nicméně, tato oboustranně nadšená tvorba vytvářející téměř jednotný nadnárodní symbolistický prostor, v druhé fázi vývoje symbolismu – na počátku devadesátých let 19. století – získává ve sdíleném tvůrčím nadšení četné trhliny: belgičtí symbolisté byli nařčeni z imitátorství francouzské symbolistické estetiky a francouzské publikum je zavrhlo, i když význam a vliv belgického symbolismu byl pro Francii a její literární vývoj zásadní a nezpochybnitelný, především pokud vezmeme v potaz Maeterlinckovu významnou pozici v pařížských divadlech Forta a Lugné-Poeho.

¹³ Décaudin Michel. *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge*. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n°34. pp. 109-117. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1982.2384>
www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384

To, co se podílí na specifičnosti obou národních odnoží symbolismu, je také zdrojem jejich imaginace, zdrojem tematických a motivických inspirací – těmi jsou germánská tradice vlámsko-nizozemská, na jedné straně, a románská tradice francouzská, na straně druhé. Ty dodávají svým národním verzím symbolismu specifické zabarvení, specifický nádech.

Décaudin takto popisuje rysy duality v Maeterlinckově díle. Ta má, dle něj, své kořeny v konfliktu mezi významem z hlediska francouzského symbolismu a inspirací ve vlámské kultuře, či celkové germánské imaginaci, která je Maeterlinckovi vlastní.

Pokud jde o estetické tvarosloví a vymezení ústředních estetických konceptů, není možné upřít belgickým autorům jejich významnou roli. Byl to právě Verhaeren, kdo jako první přesně definoval symbolistické termíny. V časopise *L'Art moderne* v dubnu roku 1887 vymezil symbol jako kognitivní pohyb od „konkrétního k abstraktnímu“, od věci viděné, cítěné a smyslově vnímané k idey, myšlence a pocitu. Symbol není viditelným a zjevným, nýbrž sugestivním. Zcela nezpochybnitelnou inspirací byl této nové škole francouzský básník Baudelaire a Mallarmé. Na Mallarmého pak v roce 1894 navázal Albert Mockel ve svém manifestu *Propos de littérature* a vytvořil estetiku symbolistní poezie. Konkretizoval dualismus a jednotu v symbolistické tvorbě, přičemž odkazoval na autory Régniera, Vielé-Griffina, Dujardina, Verhaerena a Kahna.

Symbolismus má, jak jsme již výše uvedli, celou řadu výrazových tribun. Décaudin vyjmenovává množství belgických i francouzských uměleckých časopisů: *La Vogue*, *La revue indépendante*, *La Cravache* či bruselský *Art moderne*, ve kterých jsou publikovány symbolistické myšlenky, estetické nároky i manifesty. V roce 1886 vydává J. Moréas manifest „*Supplément littéraire*“ v pařížském časopise *Figaro*, o rok dříve však René Ghil vydal „*Sous mon cachet*“, které nastínilo budoucí manifest *Traité du Verbe* (předmluvu sepíše básník Stéphane Mallarmé). V roce 1887 se okolo časopisu *Ecrits pour l'Art*, liéžské *Wallonie* Alberta Mockela seskupí kolektiv autorů, kteří živě spolupracují, a ten se stává až do roku 1889 hlavním orgánem symbolismu. Na straně druhé napíše Octave Maus *Chronique bruxelloise* v časopise *La Revue indépendante*, do kterého přispívají Verhaeren i Lemmonier. Ve stejném časopise publikuje také Gustave Kahn.

La Revue Blanche vznikla simultánně v Paříži i v Bruselu 1. prosince 1889 a až po dvou letech se plně přesunula do Paříže. I když byla situace ve Francii zcela odlišná (v zemi

neexistují časopisy, které by byly srovnatelné s *La Jeune Belgique* a *L'Art moderne*), živé diskuze, polemiky a snahy o teoretizaci originality belgického a francouzského symbolismu se objevují v obou zemích od počátku symbolistického hnutí až do roku 1890. Co se týče symbolistického tvarosloví a klíčových estetických konceptů – volného verše, muzikálního charakteru poezie, nejednoznačnosti, funkce obrazů a symbolů – Belgičané i Francouzi svádí zcela vyrovnaný boj plný podobných argumentů. To také ukazuje Herman Brael ve své publikaci „*L'Accueil fait au Symbolisme en Belgique*“.

Rekonstruujme nyní okamžik, kdy to v čilé spolupráci tvůrčího ducha mezi oběma kulturami a uměleckými koncepcemi silně zaskřípalo. Když vydává Octave Mirbeau v srpnu roku 1890 pochvalný a entuziastický článek o Maeterlinckově tvorbě, vyvolá v pařížských kruzích vlnu nesouhlasu. Belgičané, včetně Maeterlincka, jsou nařčeni z imitátorství. Charles Maurras hovoří o snaze rozdělit francouzský symbolismus a belgické manifesty. Belgie zůstává pro Francouze exotickou a cizí zemí. Nelze však zpochybnit jistou míru vlámské inspirace jak ve Verhaerenově, tak Maeterlinckově tvorbě.

To, co však Francouzi na povaze belgické tvorby (na Verhaerenově a Maeterlinckově tvorbě) pocítují jako výrazný rys, Décaudin shrnuje takto:

*„Une âme qui s'investit dans la vie et la réalité quotidienne pour elle lourde de mystères, une condition qui rend l'homme à la fois présent et étranger au monde, un spleen, pour reprendre le terme baudelairien, qui peut s'exaspérer jusqu'au désespoir total, une écriture tantôt élégiaque, tantôt « expressionniste » avant la lettre, nous voyons bien à quoi répondent ces directions : ce n'est pas au Symbolisme, c'est à la Décadence.“*¹⁴

Tuto blízkost obou směrů, mísení obou estetik v belgické tvorbě si uvědomují i sami hlavní belgičtí autoři. Zaznamenáváme dokonce jejich vlastní snahu proti přítomnosti dekadentismu v symbolistní tvorbě vystupovat. Verhaeren se sám v *L'Art moderne* 27. června 1886 vyjadřuje takto: « *la fameuse Décadence, aussi morte que le rat de la place*

¹⁴ „Duše, jež se otevírá všednímu životu a každodenní realitě obtěžkaná tajemstvími, je stavem, díky němuž je člověk zároveň tomuto světu vlastní i cizí (v němž člověk zároveň do tohoto světa patří i nepatří), je oním spleenem, jak by řekl Baudelaire, jež dokáže zkusit až k naprostému zoufalství, tvorbou někdy elegickou, někdy „expresionistickou“, ještě než se expresionismus zrodil, je zřetelně vidět, čemu odpovídají tato estetická směřování: nikoliv symbolismu, nýbrž dekadenci!“ Décaudin, M. *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge?* Dostupné na: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384

Pigalle »¹⁵. Jak však podotýká Décaudin, ve skutečnosti stojí autor svou estetikou dekadentismu mnohem blíže než symbolismu, který v následujícím roce ve stejném časopise bude hájit.

Jak podtrhuje Décaudin, zaznamenáváme v tvorbě samotného Mockela, jenž měl skrze časopis *La Wallonie* s francouzskými spisovateli možná největší kontakt, zarážející rozpor mezi tím, jak se vyjadřuje ve svých kritických analýzách v *Propos de littérature*, které uchvátily Mallarmého, a tím, jak vyznívá ve svých vlastních dílech.

Autor, pokračuje Décaudin, byl jedním z těch, kteří se snažili uchopit a postihnout originalitu nikoliv pouze obecně belgické, nýbrž i valonské tvorby, již je třeba vymezit jak vůči tvorbě francouzské, tak vůči tvůrčímu duchu vlámskému.

Ve své pozdější tvorbě bude Mockel proti sobě stavět v publikaci *Histoire d'une petite revue* vlámské nadání pro malbu, cit pro barvu a pro popisnost s valonským hudebním duchem a velkým prostorem, který Valoni vyhrazují ve své tvorbě tématu snové reality: « *Ce que nous voulions exprimer, c'était le sentiment de la nature [...]. Sentiment de la nature, d'une nature dont le mystère est peuplé d'elfes et de fées, où le réel se fond dans la légende.* »¹⁶

Jean-Marie Klinkeberg, významný belgický lingvista a sémiotik, přední představitel mezinárodní sémiotické skupiny „Groupe μ “ a poradce vydavatele slovníků a encyklopedií *Larousse*, pak připodobňuje belgickou estetiku tehdejší doby k „severskému mýtu.“¹⁷ Na rozdíl od francouzských umělců, kterým inspiraci poskytla rodná Francie, se v dílech belgických autorů vyskytuje inspirace vlámskou domovinou ovlivněnou germánskou kulturou, jakož i architekturou, což lze pozorovat v hojné míře například u Émila Verhaerena, jež se svých básních detailně popisuje vlámský způsob života a evokuje tamější motivy.

¹⁵ „Slavná dekadence je stejně mrtvá jako krysa na náměstí Pigalle“. Décaudin, M. *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge?* Dostupné na: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384

¹⁶ „To, co bychom chtěli vyjádřit je cit/pocit přírody... Pocit přírody, jejíž tajemno je osídleno elfy a vílami a kde se realita taví v legendách.“ Décaudin, M. *Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge?* Dostupné na: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384

¹⁷ Denis, B., Klinkeberg, J.-M. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor, 2005, s. 104. „le mythe nordique“.

1.2 Théâtre Libre

První pokusy o obnovu francouzské divadelní scény začínají v březnu roku 1887. Mladý úředník pařížské plynárny, André Antoine, zakládá „Svobodné divadlo“ (Théâtre Libre). Budovu divadla, na bulváru Strasbourg, dříve obývalo divadlo Les Menus Plaisirs. Antoine uvádí francouzské premiéry her světových autorů, jakými jsou například: Ibsen, Tolstoj, Turgeněv, Strindberg, Claudel, Maupassant či Zola. První roky činnosti jsou velmi plodné a divadlo uvede za rok více nových představení, než Comédie-Française a Théâtre de l'Odéon dohromady. Netrvá dlouho a divadlo se stává světově známé a renomované. Po vzoru Antoina zakládá v Berlíně symbolistické divadlo s názvem Freie Bühne Otto Brahm.

Antoine v roce 1906 divadlo předává svému žákovi F. Gémierovi (ten na počest zakladatele přejmenuje „Théâtre Libre“ na „Théâtre Antoine“). Antoine nadále působil v divadle Odéon.

V roce 1943 divadlo přebírá nová ředitelka, Simone Berriau, která navazuje na Antoinovu tradici uvádění nových her špičkových autorů. Můžeme jmenovat autory jako například: Jean Paul Sartre, Marcel Achard, Harold Pinter či Jean Anouilh. Po smrti Simone se vedení ujímá její dcera Héléna Bossis a Daniel Darès a divadlo společně přejmenují na „Théâtre Antoine-Simone Berriau.“ Pod jejich vedením divadlo zůstává u tradičního režijního způsobu Andrého Antoina a zároveň uvádí i hry od autorů jakými jsou: Pirandello, Wilde, Goldoni a další.

Po smrti Hélény Bossis, od léta 2008 vede divadlo pouze Daniel Darès. Od počátku svého vzniku se divadlo dočkalo také několika nominací na Molièrovu cenu, jakož i výher. André svým počinem vyprovokoval skutečné umělecké povstání. Posláním divadla, ideově blízkého tomu naturalistickému, byla v první řadě svoboda. Herci jsou osvobozeni od všech konvenčních omezení, opomíjení autoři jsou na divadelních prknech oslavováni a jejich hry uvedeny na divadelní scénu. V dnešní době je „Svobodné divadlo“ syntézou různých divadelních forem (pantomima, komedie, drama, bulvární divadlo). I proto se ještě dnes těší takové oblibě mezi širokou veřejností a o návštěvníky nemá nouzi.¹⁸

¹⁸ <https://www.le-comedia.fr>

1.3 Théâtre d'Art

V červnu roku 1890 zakládá mladičkový Paul Fort, kníže francouzských básníků, plně symbolistické „Divadlo umění.“ Jedná se o vůbec první instituci, které realizuje symbolismus na divadelní scéně. Jeho trvání bylo sice krátké, Robichez se vyjádřil, že „pokud nepočítáme první tři představení z roku 1890, žilo něco málo přes jeden rok.“¹⁹, jeho činnost skončila už o šest let později, v roce 1896. I přes svou krátkou existenci mělo „Divadlo umění“ naprosto zásadní vliv na následující divadelní vývoj, a především pro další symbolistická divadla, která následně vzniknou. Již v roce 1893 na Paula Forta navazuje zkušenější umělec a režisér, Lugné–Poe, který založí Théâtre de l'Œuvre („Divadlo díla“) a jako první Evropan vůbec stanoví základy symbolistické režie.

Zakladatel Paul Fort zpočátku obdivoval Antoinovo divadlo Théâtre Libre a snažil se vybudovat divadlo v podobném duchu. Vyhranil se vůči estetickému konceptu Antoinova divadla a oživil svůj vlastní experimentální prostor, scénu, která se stala útočištěm a kreativním místem pro všechny odmítnuté dramatiky rozmanitých žánrů. Fort chtěl uvést na scénu „všechny nehrané či tzv. nehratelné kusy.“²⁰ Prvním představením, které mělo v listopadu 1890 divadlo uvést, byla hra *Tout Paris*. Mezi časté návštěvníky divadla patřil například Guy de Maupassant či Théodore de Banville.

Divadelní soubor následně zdramatizoval frašku Aimé Martina *Rozprava srdce a žaludku*, jednoaktovku *Hlas krve* od Rachilde či hru *Morized* od Josepha Méryho. Théâtre d'Art bylo skutečně svobodným místem umělecké tvorby a s lehkou nadsázkou lze říci, že se hrálo „cokoliv, s čím někdo přišel.“ Inscenace romantických her Victora Huga byly předvedeny v symbolistickém duchu. Divadlo realizovalo koncept synestézie uměleckých forem, pocházející od básníka Charlese Baudelaira z básně „*Correspondances*“, česky překládané jako *Souvstažnosti*. Symbolisté chtěli zasáhnout všechny smysly diváka. Bohužel kvůli špatným technickým podmínkám se ne vždy dostavil kýžený efekt. Časté byly komplikace s rozstříkovaním vůní, a tak místo divákova smyslového opojení následovaly posměšky či rozpačité reakce.

¹⁹ Robichez, J. *Le symbolisme au théâtre*. Paris: L'Arche, 1957. cit.: str. 139

²⁰ Hampl, J. *Princip identity protikladů v díle Alfreda Jarryho*. (Diplomová práce) Praha: FF UK, 1978. cit.: str. 20

Symbolistické herectví (na rozdíl od „naturalistického“ a bulvárního) se vyznačovalo potlačením osobnosti herce, odosobněním a značnou monotónností projevu, jakož i rozvolněním gestikulace. Herci monotónně a bez emočního zabarvení recitovali text. Ideálem se tedy jeví použití loutek místo herců, k čemuž častokrát docházelo. Váhu měl obsah jednotlivých sdělení, nikoliv způsob přednesu či samotný herec. Ten se dostává do pozice jakési loutky na provázku, což bylo umocněno užitím hry stínu a odrazu. Důležité bylo zobrazit nitro a duši postavy, ovšem bez hlubší psychologie či podrobné analýzy vnitřních pocitů jednotlivých postav. Symbolisté usilovali o zobrazení skrytého, avšak nechtěli, na rozdíl od realistických autorů, analyzovat. Rozumovost a realismus tak vystřídala mnohoznačnost a záhada.

Vizuální efekty byly během inscenací tlumené a jeviště bylo jen velmi málo nasvíceno. Častá přítomnost šera měla probudit tok divákových myšlenek a izolovat jednotlivé diváky mezi sebou, aby nebyli rozptylováni okolními vjemy. Více je pohroužit do sebe samých a vlastního prožití hry bez rušivých elementů. *Šlo o „[...] úsilí odstranit ze scény divadla veškeré zbytečné a překážející haraburdí, které odpoutává pozornost, svazuje fantazii a obtěžuje mysl diváka[...].“*²¹ Symbolisté ve svých inscenacích toužili po navození záhadné, mnohoznačné, tajemné, řekněme až meditativní či snové atmosféry zahalené pod roušku šera, která divákům umožní naplno prožívat nosné myšlenky divadelních her. Ne vždy se ovšem tyto snahy podařilo úspěšně naplnit. Technický aparát nebyl na takové úrovni, aby zvládal provést složité operace na vteřinu přesně, jak bylo zapotřebí.

Už v roce 1891 ale nastaly první problémy a spory, které neunikly ani kritikům. Mladičkový Paul Fort nebyl tak zdatným ředitelem jako Antoine a postrádal autoritu a pevnou ruku, což se na divadle silně projevilo. Ideově se Fort přikláněl k symbolistickému uměleckému směru a hýřil množstvím nápadů. Navrhl například, aby po každém představení byl divákům představen obraz nové malířské školy. Expozici doplňovala hudba a vůně. Divadlo si postupně získalo své patrony, kterými byl především Mallarmé, Verlaine, Morice a Régnier.

²¹ Hampl, J. *Princip identity protikladů v díle Alfreda Jarryho*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1978. cit.: str. 20

V březnu roku 1891 bylo k Verlainově počtě uvedeno představení *Paní Smrt* od Rachilde²² (uvádí Hyvnar), a básně Stéphanu Mallarmého, *Noční lampy* od Paula Gabillarda a *Dívka s useknutýma rukama* od Pierra Quillarda. Poslední z uvedených her byla režírována přímo autorem hry, Quillardem. Děj se odehrával „kdekoliv, nebo spíše ve středověku“²³ a celkové vyznění hry mělo být dle autora „pretextem k snění.“²⁴ Mladičká dívka se brání sexuálním návrhům vlastního otce tak, že si usekne obě ruce. Ruce ji znovu narostou v kouzelné zemi při setkání s Králem-básníkem. Herci během představení monotónně přednášeli text a jejich gestikulace byla velmi pomalá, dá se říci až těžkopádná. Kulisy utvářelo pozlacené plátno s výjevy andělů (namalováno nabistou²⁵ Paulem Sérusierem). Mezi jevištěm a hledištěm byl natažen průsvitný závěs a opodál stála herečka komentující děj. Rozhodující bylo slovo, nikoliv děj. To byla také věta, kterou autor hry napsal ve svém prvním článku („*De l'Inutilité absolue de la mise en scène exacte*“) o symbolistické režii. „*Slovo tvoří dekoraci i vše ostatní.*“²⁶ Děj měl být zakončen drastickou scénkou, nicméně herečka svou roli nedohrála, jelikož se osazenstvo hlediště rozdělilo na dva nesmiřitelné tábory. Ten první křičel: „*At' žije Mallarmé!*“, zatímco ten druhý: „*At' žije Zola!*“ Vyhrála skupina zastánců básníka Mallarmého, opona byla spuštěna dolů a naturalistická scénka nebyla dohrána. Quillardova hra se stala nejúspěšnější inscenací symbolistické divadelní tvorby. Alfred Valette, zakladatel symbolistického časopisu *Mercure de France* se o Fortově divadle vyjádřil následovně: „*Théâtre d'Art je nejoriginálnějším podnikem naší doby.*“²⁷ Po Quillardovi následovalo nikterak úspěšné uvedení Legrandovy hry *Desmoulin*.

V květnu roku 1891 se v divadle Théâtre d'Art konalo reprezentativní představení symbolistů. Vstupenky byly poměrně drahé, stály zhruba trojnásobek běžné ceny. Během této události byla uvedena hra *Cherubín* od teoretika symbolistického hnutí, Charlese Morice, která diváky spíše zklamala, než ohromila. Následovala jednoaktová hra *Fylis* od Théodora de Banvilla, byly recitovány Mallarmého, Poeovy, Lamartinovy, Baudelairovy a

²² Spisovatelka vl. jm. Marguerite Vallette-Eymery (11. 2. 1860 - 4. 4. 1953)

²³ Hyvnar, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. Praha, nakl.: Pražská scéna. 1996, 1. vydání. Str: 58

²⁴ Ibid

²⁵ Pojmem „nabista“ rozumíme francouzského malíře, jehož tvorba měla symbolistní charakter. Nabistické hnutí bylo zformováno roku 1889 Gauginem a Sérusierem.

²⁶ Id. str: 59

²⁷ Id. str: 59

Verlainovy verše a uvedena jednoaktová hra *Vetřelkyně* od belgického umělce, Maurice Maeterlincka. Byla to právě *Vetřelkyně*, která sklídila největší úspěch. Významný kritik Octave Mirbeau označil Maeterlincka za „nového Shakespeara.“ Maeterlinck si kritika svou tvorbou získal, a již v únoru 1890 v časopise *Figaro* napsal o autorově hře *Princezna Maleina* tyto řádky: „Maurice Maeterlinck nám poskytl nejgeniálnější dílo té doby, nejzvláštější a nejprostší, srovnatelné – mohu to snad říci – krásou s tím, co je nejkrásnější u Shakespeara.“²⁸ *Vetřelkyně* diváky uhranula svou ojedinělou intenzitou dojmů a surovostí. Kromě mnohých literárních kritiků i Robichez vnímá Maeterlinckovu jednoaktovku jakožto „nejzásadnější inscenaci mezi prvními sedmi představeními uvedenými v *Théâtre d'Art*.“²⁹ Jediné negativní kritiky se *Vetřelkyni* dostalo od Julese Lemaitra, který se o inscenaci, jak uvádí Deák, vyjádřil následovně: „Naneštěstí většina herců si myslela, že dialog musí recitovat s náboženskou obřadností, jakoby byli pověřeni misí, jakoby bezvěrcům hlásali evangelium nového umění.“³⁰

Ředitel divadla, Fort, vytrvale a energicky přicházel s novými nápady, z nichž uskutečnil pouze několik. V té době už ale s divadlem spolupracoval Lugné-Poe (v roli herce a divadelního praktikanta). Další představení bylo uvedeno až v prosinci, jelikož divadlo nemělo dostatek financí. Byla uvedena hra *Slepí* od M. Maeterlincka (roli slepce ztvárnil Lugné-Poe), *Theodat* od R. de Gourmonta a biblická adaptace *Písně písní* od P. N. Roignarda. Právě ona biblická adaptace měla být dokonalou harmonickou symbolistickou syntézou. Sál zahalovaly rozmanité vůně, linula se hudba od F. de Labrélyho a estetiku dotvářely dekorace od Roignarda. Osm hesel odpovídalo stejnému počtu kapitol Bible a každé mělo svou vlastní muzikalizaci slova, hudby, barvy i vůně. Nelze zpochybnit inspiraci básníkem Baudelairem, který hovořil (v básni *Correspondances*) o hluboké jednotě zvuků, barev a vůní či Mallarmého, jehož tvorba se také vyznačuje všeobecnou provázaností. I přes svou jedinečnost hra nevzbudila příliš pozitivních ohlasů. Byla uvedena hodinu po půlnoci a sám autor si posteskl nad chybami v dramatizaci (příliš hlasitá hudba, nepodařené projekce

²⁸ Hyvnar, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996. cit. s.: 70

²⁹ Robichez, J. *Le symbolisme au théâtre*. Paris : L'Arche, 1957. cit.: str. 119. [...] „qui se révélera, parmi les sept premiers du Théâtre d'Art comme de loin, le plus important.“

³⁰ Deák, F. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: TÁLIA-PRESS, 1996, s. 197.

i komplikace s vůněmi: někteří návštěvníci si museli držet nos kvůli intenzitě rozprašovaných esencí...).

V únoru roku 1892 byl uveden Marlowův *Doktor Faust*, *Opilý koráb* Rimbauda a *Čmucharové* van Lehrberga. Verše z básně *Opilý koráb* byly recitovány až po třetí hodině ranní a před téměř prázdným hledištěm. Noční doba představení ovšem nebyla nikterak neobvyklá a většina představení končila v brzkých ranních hodinách. Pohoršení vyvolala divadelní dramatizace *Svatby Satana* od Julese Boise, uvedená následujícího měsíce roku 1892. Satanova svatba požehnána Bohem sice zapadala do tehdejších satanistických módních hnutí, ale i přesto se neseťkala s pozitivní odezvou.

Navzdory tomu, že se divadlo Théâtre d'Art zasloužilo o zformování základní symbolistické koncepce divadelní tvorby, zachovalo si po celou dobu své existence velmi ochotnický charakter. Nebyla zde žádná stálá scéna, jednalo se spíše o jakýsi umělecký spolek. Divadlo se postupně začalo rozpadat, trpělo nedostatkem financí, přípravě inscenací se nevěnoval dostatek času a manažerské schopnosti dvacetiletého Forta nebyly také ideální. Fortovi však nechyběla odvaha a odhodlání. I přes všechny neúspěchy se z jeho Théâtre d'Art stala legenda a emblém počátků symbolistického divadla. Fort získal v roce 1893 opět finance, které chtěl použít na uvedení hry *Axel* od L'Isle-Adama. Hra předpovídala velký úspěch, jelikož se jednalo o „Bibli“ pro tehdejší symbolistické umělce, ale Fortova a Lugné-Poeova spolupráce nevyšla, Lugné-Poe uvedl místo *Axela* Maeterlinckovu hru *Pelleas a Melisanda*, Théâtre d'Art definitivně zaniká a rodí se nové a dospělejší divadlo, Théâtre de l'Œuvre, jejímž zakladatelem se stává již jmenovaný Lugné-Poe. Robichez komentuje činnost Fortova divadla následovně: „*Stručně řečeno, historie Théâtre d'Art představuje jednu z nepovedených, avšak plodných zkušeností, a jeho hlavní a možná jedinou zásluhou bylo, že přispělo ke vzniku Théâtre de l'Œuvre.*“³¹

³¹ Robichez, J. *Le symbolisme au théâtre*. Paris : L'Arche, 1957. cit.: str. 141. „Bref, l'histoire du Théâtre d'Art est celle d'une expérience manquée mais féconde, et son principal, peut-être son seul mérite, est d'avoir engendré le Théâtre de l'Œuvre.“

1.4 Théâtre de l'Œuvre

Zakladatel divadla, Aurélien Lugné, se narodil 27. prosince 1869 v Paříži, vystudoval lyceum Condorcet, kde byl jeho spolužákem nabistický malíř Maurice Denis. Své druhé příjmení převzal od obdivovaného amerického spisovatele Edgara Allana Poea. Lugné již během svých studií založil se spolužákem Bourdonem amatérský divadelní soubor nesoucí název *Escholiers*. „Mladí žáci“ chtěli uvádět nehrané dramatiky, neuváděli však jen divadelní inscenace. Pořádali také konference, přednášky, koncerty a večírky (soubor nebyl ve své podstatě až tak revolučním, jak bylo původně zamýšleno). Pro *Les Escholiers* Lugné-Poe zrežiroval Ibsenovu hru *Paní ze zámoří*. Soustředil se zejména na symboliku analogie mezi postavou a mořem a dramaturgie se nesla v monotónním duchu. Kritika Lugné-Poeovu *Paní ze zámoří* označila za dosud nejpovedenější interpretaci Ibsenovy tvorby, přesto Lugné-Poe soubor posléze opustil, měl vyšší cíle, na které soubor nestačil.

Po absolvování lycea byl přijat na konzervatoř, kterou záhy kvůli nespokojenosti opustil. Stal se hercem v nově vzniklém naturalistickém Antoinově divadle Théâtre Libre, ale již po dvou letech odchází na povinnou vojenskou službu. Z vojny se vrací o rok později, v roce 1891. Bývalý spolužák, nabista Maurice Denis a další, ho přivedou do Fortova Théâtre d'Art.

I v divadle Théâtre d'Art začal Lugné-Poe jako herec, než se začal věnovat i režii. Setkal se tam s řadou významných osobností, které ovlivnily jeho pozdější směřování. Například Maeterlinckovu hru *Pelleas a Melisanda* uvede na scéně Théâtre des Bouffes-Parisiens. Jednalo se o významnou uměleckou událost, které předcházely pečlivé přípravy. Samotný Maeterlinck se účastnil zkoušek, podpořil hru také finančně, rozdával cenné rady a připomínky. V dopisech režisérovi popisuje přesnou psychologii postav, přeje si, aby ji herec vyjádřil nejasně a mnohoznačně. Poukazuje na poetičnost hry a zdůrazňuje neobvyklé reakce postav na neznámé podněty. Maeterlinck zastával názor, že ono tajemství gest a výrazů mají tušit pouze 3 osoby: režisér, autor a divák. Někteří kritici byli mnohoznačností Maeterlinckových divadelních her zaskočeni. I přes jejich výhrady se však *Pelleas a Melisanda* dočkala obrovského úspěchu ihned po premiéře. Pro diváka byla hra svěží, neobvyklá a zvláštním způsobem provokativní. Scéna byla zahalena do modré, lila, oranžové a fialové barvy, kostýmy ladily s charaktery jednotlivých postav i celkovou dekorací. Maeterlinck a Lugné-Poe si pohráli s každíčkým i sebemenším detailem. Vše bylo do

puntíku vymyšleno a neslo svůj vlastní význam. Herci recitovali text monotónně a vlažnou chůzí se procházeli po jevišti. Jednu z postav ztvárnil i samotný režisér, Lugné-Poe.

Okamžitý a nezvykle velký úspěch Maeterlinckovy hry pomohl k založení Lugné-Poeova divadla Théâtre de l'Œuvre. Lugné-Poe jej zakládá společně s Camille Mauclair, pozice dramaturga se zhostí Marcel Schwob a Herman Bang, dekorace připadají Jeanovi Edouardovi Vuillardovi a dalším nabistickým malířům.

Divadlo Lugné-Poea vychází a navazuje na snahy Paula Forta, hrubě načrtnuté v Théâtre d'Art. Lugné-Poe byl nejen talentovaným hercem (hrál například v Maeterlinckově hře *Slepci*), ale především dobrým režisérem. Byl to právě on, kdo položil základy symbolistické režii. M. Lázňovský ve své diplomové práci takřka zpochybňuje režisérskou roli Forta v Théâtre d'Art. „*Inscenace byly pravděpodobně režirovány schopnějšími kolegy či samotnými herci.*“³² Stejně jako tomu bylo u Fortova divadla, i Lugné-Poeovo divadlo vzniká v entuziastickém optimistickém duchu naplněném snahou přenést na divadelní prkna to, co ještě nikdo nedokázal. Také nemělo svou stálou scénu a pojem divadlo, jak uvedl Lázňovský, „*miní organizaci pořádající divadelní představení v pronajatých sálech [...]*.“³³

Théâtre de l'Œuvre, stejně jako Théâtre d'Art, uvádí dvě až tři představení měsíčně pro vybrané publikum složené z přátel a předplatitelů. Tím se snížila i pravděpodobnost cenzury uváděných inscenací. Lugné-Poe nevydává žádný manifest, kterým by definoval směřování divadla a nijak se nesnaží omezit rozmanitost inscenací. Lugné-Poeovým pravým posláním a filozofií je vytvořit skutečné umělecké dílo (odtud název Théâtre de l'Œuvre – „Divadlo Díla“). Je zkušenější a starší než Fort a manažerské vlohy nepostrádá. Co se týče managementu nově vzniklého divadla, Lugné se inspiroval fungováním Théâtre Libre. Uvědomuje si důležitost propagace, pro kterou hojně využívá tisk. Plakáty, vylepené v ulicích, jsou malovány symbolistickými malíři a přitahují pozornost kolemjdoucích. Abonentů nemělo divadlo nikdy více než dvě stě a bylo velmi problematické, bez známostí prakticky nemožné, sehnat jiné než celosezonní předplatné.

³² Lázňovský, M. *Od Théâtre d'Art k Théâtre des Arts* (Umělecké divadlo, Paříž 1890–1910). (Diplomová práce) Praha: FF UK, 1972. str.: 17

³³ Lázňovský, M. *Od Théâtre d'Art k Théâtre des Arts* (Umělecké divadlo, Paříž 1890–1910). (Diplomová práce) Praha: FF UK, 1972. str.: 17

Během prvních šesti sezón divadlo uvede zahraniční autory. Nejprve zinscenuje v rychlém sledu množství Ibsenových her: *Rosmersholm*, *Stavitel Solness*, *Nepřítel lidu*, *Opory společnosti*, *Malý Eyolf*, *Peer Gynt*. Následují divadelní hry od Bjørnsona, Hauptmanna a Strindberga. Robichez hovoří o tzv. *severském repertoáru*. Na podnět hlavního francouzského Ibsenova překladatele, Moritze Prozora, začal Lugné-Poeovi s režii Ibsenových her pomáhat významný dánský herec Herman Bang. Ibsen některé z her spatřil při zájezdu divadla v Norsku, ale dramaturg nebyl příliš nadšen. Vyčítán byl především Lugné-Poeův režijní styl nesoucí se v Maeterlinckově duchu, francouzské motivy zasazené do čistě severského díla (postava oblečená jako Pařížanka). Rozhodně se nejednalo o autentické zpracování Ibsenovy tvorby. Původní realistické postavy získaly zcela odlišnou charakteristiku, která jim nebyla vlastní. Kritika se dotkla také pohybu herců po jevišti (přednes monotónním hlasem, stínový typ chůze, holá recitace textu).

Další linií je pestrý mezinárodní repertoár. Kromě zahraničních tvůrců uvádí Théâtre de l'Œuvre také dramaturgii klasických her. Z druhé sezóny jmenujme například *Zlatý prsten* od Kálísády, *Hliněný voziček* Šúdraky či *Anabella a Zachráněné Benátky* od Thomase Otwaye. Po odchodu Mauclaira je Lugné-Poe jediným dramaturgem a ovlivněn symbolistickým hnutím uvádí nové, symbolistické, leckdy až dekadentní hry současných autorů.

Mezi čistě symbolistické inscenace patří jistě kontroverzní *Král Ubu* Alfreda Jarryho (1896), *Nitro (Vnitro)* a *Vetřelkyně* Maurice Maeterlincka či dnes již bohužel zapomenuté hry od autorů Rachilde, Régniera či Batailla.

Lugné-Poeův režijní styl rozvíjí postupy, které byly nastíněny již v Théâtre d'Art. Lugné-Poe režisuje intuitivně, často improvizuje a nevyhází z žádné předem strukturované režijní teorie. Inspiraci poskytl Lugné-Poeovi také fraška a italská commedia dell'arte. Zrušena byla, jak tomu bylo i v Théâtre d'Art, individualita herce, herec se nachází pouze v roli interpreta-loutky. V sále je tlumené osvětlení, ba přímo tma, kterou režisér považoval za nezbytnou součást symbolistické poetiky. Divák viděl herce jakoby ve snu a mlze, pohybovali se na pozadí velkých nabístických dekorací. Hlavním umělcem a tvůrcem dekoru byl nabista Vuillard. Monotónní a stylizovaný projev herců je již od Antiky označován

slovem „méloppé.“³⁴. „*Herci používali pomalá gesta, dojemnou a plačtivou intonaci. Nasazení hlasu bylo vždy vyšší, než je běžné.*“³⁵ Jelikož tento způsob promluvy herci příliš neovládali, musel si Lugné-Poe najímat herce z jiných divadel. Lugné-Poe tímto stylem režíroval všechny inscenace, i ty nesymbolistické. V divadle taktéž nepůsobil žádný stabilní herecký soubor a jedinými stálými herci byli manželé Lugné-Poeovi. Kritiku a nesouhlas s Lugné-Poeovým přístupem projevil především severský realista Ibsen.

V hledišti nebylo o pestrost osazenstva nouze. Přítomni byli bohémové, malíři, básníci, hudebníci a další umělci. Zdarma se na představení chodili dívat dělníci a studenti. Nepoměr byl i mezi platícími a neplatícími. Kritici a umělci, kterých bylo na tři sta, neplatili. Dále zde seděla stovka předplatitelů, mezi nimiž byl například naturalista Émile Zola a manželé Curieovi. Až do roku 1897 se v divadle nacházel skutečný průřez všech vrstev tehdejší pařížské společnosti. Tato rozmanitost vyvolávala časté nepokoje, spory, sálem se nesla vykřikovaná politická a ideologická hesla, v některých případech dokonce zasahovala i policie.

Navzdory nesmírné snaze a režiséřskému zapálení Lugné-Poea se ve francouzské linii repertoáru prosadilo jen velmi málo divadelních her. Také Deák v knize *Symbolistické divadlo* podotýká, že „*ve skutečnosti neexistovaly takové francouzské hry, ze kterých by Lugné-Poe mohl sestavit repertoár l'Œuvre.*“³⁶ Maeterlinckovy hry, především pak *Pelleas a Melisanda*, *Vetřelkyně* a *Nitro*, ilustrují Lugné-Poeovu režijní představu symbolistických inscenací, které vyjadřují hluboké myšlenky a motivy jako je láska, osudovost, lidská konečnost či dobro a zlo. Právě ve hře *Pelleas a Melisanda*, jak uvádí Hyvnar, „*vznikl základ symbolistického režijního stylu a dále se jen zdokonaloval.*“³⁷

Lugné-Poe však dlouhodobě spolupracuje i s bohémem Jarrym a tak není divu, že v prosinci roku 1896 uvedl Jarryho neotřelou parodickou hru *Král Ubu*. Zpočátku však Lugné-Poe nechápal Jarryho požadavky a inscenaci chtěl uvádět jako tragédii. Jarry mu však předal přesné instrukce, které režisér více méně dodržel. Premiéra pobuřující inscenace, a

³⁴ Machoninová, K. *Maeterlinckovo dramatické dílo a jeho ohlas u nás*. (Diplomová práce). Praha: FF UK, 1974. s. 18 (*Méloppé označuje charakteristickou dikci herců divadla de l'Œuvre*)

³⁵ Hyvnar, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha, nakl.: Pražská scéna. 1996, 1. vydání. Str: 67.

³⁶ Deák, F. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: TÁLIA-PRESS, 1996, s. 270.

³⁷ Hyvnar, *Op. cit.* str: 66

především pak postava Otce Ubu, vzbudila u publika i kritiky nebývale velké znechucení a pohoršení. Jarrymu se chtě nechtě podařilo zasadit definitivní ránu symbolistickému dramatu. Uvedením *Krále Ubu* se Lugné-Poeovo divadlo dostalo do hluboké krize, která dospěje až ke konečnému pádu a zániku divadla v roce 1889. Lugné-Poe se dostává do sporu se symbolisty, opouští ho Quillard, Jarry i Régnier. Jak podotýká Deák ve své publikaci *Symbolistické divadlo*, po rozchodu se symbolisty, kterým věnoval režisér a zakladatel divadla nemalý kus svého tvůrčího období, zasvětil zbytek života Ibsenovu severskému dílu. Lugné-Poe bohužel nevytvořil vlastní hereckou školu, která by dále mohla jít v jeho šlépějích. J. Hyvnar o Lugné-Poeovi napsal: „*Přišel s novým inscenačním stylem, ale školu a žáky neměl.*“³⁸ Obě symbolistická divadla měla krátkou, ale zato bouřlivou a plodnou historii. Fort i Lugné-Poe byli plni snů a ideálů a oba je velmi energicky, ač ne vždy profesionálně, realizovali. K zániku divadla přispěly finanční problémy, ale i četné spory s policií, především pak krize v roce 1897. V každém případě nelze usuzovat, že by symbolistická divadla byla pro své krátké trvání zanedbatelnou epochou v historii francouzského dramatu. Vznikly zde umělecké koncepty a přístupy, které zcela změnily estetiku dramatických inscenací uplatněnou v bulvárních divadlech. Některé z uvedených her, například Jarryho *Král Ubu*, zcela determinovaly rodící se divadelní avantgardu a svou moderností inspirovaly další umělce a umělecká modernistická hnutí 20. století, především pak divadlo Antonina Artauda a mimickou školu Delacroixe.

³⁸ Hyvnar, J. *Op. cit.* str.: 70

2 Maurice Maeterlinck

Vlámský umělec Maurice Maeterlinck, celým jménem Maurice Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck, se narodil v srpnu roku 1862 v belgickém Gentu a zemřel v květnu roku 1949 ve francouzském Nice, kde skonal na srdeční příhodu. Svůj život zasvětil literatuře, divadlu a umění. Bez jakýchkoliv pochybností lze Maeterlincka označit za předního představitele frankofonní symbolistické divadelní tvorby.

2.1 O životě Maurice Maeterlincka

Maurice Maeterlinck pocházel z velmi dobře společensky situované, bohaté a konzervativní katolické rodiny. V rodině se hovořilo francouzsky, vlámsčinu Maeterlinck užíval pouze v rámci komunikace se služebníky. Francouzština, kterou nadále užíval ve svém tvůrčím období, mu tak byla více než vlastní. Mladý Maeterlinck byl poslán na jezuitské gymnázium v Gentu, kde dříve studovali další významní symbolističtí umělci, jako například: Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Charles Van Leberghe či Grégoire le Roy, se kterými Maeterlinck naváže přátelské vztahy. Během svých studií byl silně ovlivněn křesťanským náboženstvím a velmi přísnou disciplínou. Náboženské motivy se promítnou i do jeho tvorby.

Ačkoliv úspěšně dokončil právnickou fakultu na univerzitě v Gentu (1885), ve svém nitru touží po spisovatelské kariéře. Již během studií napsal několik básní, které byly otištěny v časopise *La Jeune Belgique* zaměřeném na literaturu. Vycházel mezi lety 1881–1897 a založil jej belgický básník Max Waller (vl. jm. Léopold Nicolas Maurice Édouard Warlomont). Rok po dokončení studií se Maeterlinck vydává do Paříže, kde se setká se Stéphanem Mallarmém a Augustem Villiers de l'Isle-Adamem. Tato setkání ho ovlivní zásadním způsobem a Maeterlinck proniká do tajů nového uměleckého směru, symbolismu.

První básnická sbírka *Skleníky* je publikována již roku 1889, mladému Maeterlinckovi je 28 let. Téhož roku vydává i své první a úspěšné divadelní drama *Princezna Maleina*. Další díla na sebe nenechají dlouho čekat. Neuplyne ani rok a Maeterlinck přichází s dalšími dvěma dramaty, *Vetřelkyní* a *Slepci*.

Vetřelkyně, strhující statická jednoaktovka, byla zinscenována roku 1891 ve francouzském symbolistickém divadle P. Forta, Théâtre d'Art, kde ihned po uvedení sklídila

nebývalý úspěch nejen u diváků, ale i kritiků. Tento úspěch vynese Maeterlinckovi váženou pozici v uměleckých pařížských kruzích. Děj se odehrává v jedné místnosti hradu, kde jsou přítomni členové jedné rodiny včetně starce, který je slepý. Ve vedlejší místnosti se nachází nemocná a vyčerpaná žena v šestinedělí. Za dalšími dveřmi je novorozené a neplačící dítě. Slepce jako jediný ze všech přítomných osob upozorňuje na přítomnost čehosi hrozivého a děsivého. Slepčových obav si nikdo nevšímá – otec i strýc mu odporují, zatímco dcery se ho snaží uklidnit. Závěrem hry jsou slepčovy obavy naplněny. Do místnosti vnikla Smrt a nemocná žena umírá.

Hra se odehrává v tichu, klidu a zároveň zvláštní a magické prázdnotě noci, jediným hybatelem děje jsou velmi krátké promluvy postav, starcovy poznámky a smyslové záchvěvy, které divák plně prožívá díky Maeterlinckově precizní práci s vystižením síly okamžiku. *Vetřelkyně* tak přenesla na divadelní scénu symbolistní principy, motivy a svou statičnost a silou okamžiku naplno zasáhla divákovu mysl. Starý slepec jako jediný ze všech vnímal blízkost smrti právě proto, že on sám je jí svým věkem a stavem nejbliže.

Maeterlinck pokračuje v tvorbě divadelních dramát a roku 1892 vydává hru *Pelleas a Melisanda*, jednu z jeho nejvýznamnějších her vůbec. Drama o pěti dějstvích zhudebnil jako operu slavný umělec, Claude Debussy. Na její premiéře však Maeterlinck nebyl přítomen. Hra spustila vleklé spory mezi oběma umělci kvůli odlišným pohledům na její interpretaci, ale také kvůli neshodám ohledně obsazení hlavní ženské role, Melisandy. Spory ohledně ztvárnění uměleckých myšlenek jsou pro Maeterlincka natolik frustrující, že dává ve své tvorbě přednost loutkám před živými herci. Z nejvýznamnějších loutkových dramát pak můžeme jmenovat *Alladine et Palomides*, *Smrt Tintagilova*, *Ariana a Modrovous* či *Sedm princezen*. Maeterlinck vnímal loutku jakožto symbol člověka, který ztratil svou vlastní identitu.

Část svého života stráví Maeterlinck v Paříži po boku své múzy, Georgette Leblanc. Nikdy se tam však nastálo neusadil. Rád z rušné Paříže prchal do klidného prostředí, které mu poskytoval rodný belgický Gent. Více než deset let žil se svou družkou v Normandii, ve městě Saint-Wandrille. Rád navštěvoval jižní Francii, kde obýval vilu v přímořském městě Nice. Po téměř dvaceti letech společného soužití se s Georgette rozešel, ta záhy vydala své vzpomínky v knižní podobě (*Souvenirs*). Maeterlinck se podruhé oženil s Renée Dahon a

společně cestují po světě. Maeterlinck se otevřeně hlásil k vegetariánství a své etické i filosofické pohnutky vyjádřil v publikaci *Pohřbený chrám* (1902) a v eseji *Moudrost a osud* (1898).

Nejvýznamnějším Maeterlinckovým tvůrčím obdobím je bezpochyby začátek 20. století. Roku 1905 vydává pohádkový příběh, *Modrý pták*, který sklízí úspěch na mezinárodní úrovni. Kouzelná féerie, vypravující o cestě za hledaným štěstím, překypuje množstvím symbolů, ale především soucitem, pokorou a vírou v sílu lásky. Maeterlinck nám oznamuje, že štěstí, ač prchavé a nestálé, máme přímo před očima, na dosah ruky (stačí se jen pozorně dívat). Stejně jako dřívější pesimistická tvorba, představená inscenacemi *Vetřelkyně* či *Slepí*, i *Modrý pták* divákům nabízí autorovu osobitou estetiku: duchovní ráz hry a Maeterlinckovu mistrovskou výstižnost síly okamžiku. I ta nejtěžší a nejkontroverznější témata, jakou je například smrt, podá Maeterlinck s pokorou a nadhledem jemu vlastním.

Vrcholem mezinárodního ocenění Maeterlinckovy tvorby je zajisté udělení Nobelovy ceny za literaturu, kterou získal v roce 1911 ve věku 49 let za svou „*všestrannou literární činnost a zejména za své dramatické práce, které se vyznačují velmi bohatou fantazií a poetickým idealismem a které občas v závoji pohádkové podoby odhalují hlubokou inspiraci a tajemně oslovují čtenářův lidský cit a imaginaci.*“³⁹ Nezpochybnitelnou zásluhu na tomto ocenění měla právě fantaskní divadelní hra *Modrý pták*, kterou už nikdy nepřekonal – ač byl i nadále umělecky aktivní.

Maeterlinck dále publikuje divadelní hry *Stilmondský starosta* (1918), *Zázrak svatého Antonína* (1919) a *Život mravenců* (1930). Ani jedna z nich se však nedočkala stejného úspěchu, jaký sklídila jeho raná díla. Maeterlinck proto opouští oblast divadelního dramatu a začíná se věnovat spíše filosofickým esejím.

Během jedné ze svých posledních toulek po Spojených státech amerických se Maeterlinckův zdravotní stav zhoršil, a tak se vrací se svou chotí do Francie, kde v květnu roku 1949 zemřel. Navzdory Nobelově ceně a světovému věhlasu katolická církev roku 1914 zanesla veškeré Maeterlinckovy spisy do Indexu zakázaných knih.

³⁹ „The Nobel Prize in Literature 1911. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2020. (Mon. 13 Jan 2020) <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1911/summary/>>

2.1.1 Muž mnoha podob

Za svého života se Maeterlinck, či jak by jej nazval belgický symbolistický spisovatel a literární kritik, Camille Lemonnier, „*mlčelivý pozorovatel*“⁴⁰, dočkal několika přezdivek, nejen ze strany obdivovatelů, ale i ze strany kritiků. Významný český literární kritik, Václav Tille, jej nazývá mystikem, jemuž „*theoretické předpokládání věčných sil a ,onoho světa‘, z něhož se projevují ve světě viditelném, nestačí.*“⁴¹ Česká překladatelka Maeterlinckových divadelních her a jeho blízká přítelkyně, Marie Kalašová, jej zase přirovnává k „*realistovi neviditelných realit.*“⁴²

2.2 Maeterlinckovo literární dílo

Maeterlinckovu tvorbu lze zařadit do 80. a 90. let 19. století, kdy v Belgii dochází k velkým změnám nejen na poli literárním, ale i ekonomickém, sociálním a politickém. Již v roce 1830 si Belgie vydobyla nezávislost a velké změny se postupně projevují nejen na poli literárním či obecně uměleckém, ale i v ekonomice a politice. Symbolistická hnutí se koncentrovala především v severní části Belgie, tedy na vlámském území. Ačkoliv by se dalo předpokládat, že vzniknou také díla psaná vlámsky, umělci tvoří ve francouzském jazyce, což mimo jiné přispěje k možnosti prosadit se ve Francii, a tudíž dosáhnout mezinárodního věhlasu a slávy. Nutno vzít v potaz, že francouzština nebyla pro belgické autory cizím jazykem, jak by se mohlo zprvu zdát. Mnozí z nich hovořili francouzsky již od dětství, nejen v rodinách, ale i ve vzdělávacích institucích. Kromě zmiňovaného Maeterlincka tvoří symbolistická díla také jeho bývalí spolužáci z jezuitského gymnázia. Verhaeren, kterému je francouzština také mateřštinou, našel zalíbení zejména v poezii, ačkoliv byl autorem i čtyř divadelních her. Jeho tvorba bude blíže specifikována v následujících kapitolách. Rodenbach se věnoval románu, napsal například *Mrtvé město (Bruges-la-Morte, 1892)* a poezii, (sbírka *Les Tristesses, 1879*). Maeterlinck věnoval nejzásadnější část své kariéry především divadelnímu dramatu, ve kterém skutečně vynikal. Společně tak vytvořili pevné jádro belgické symbolistické tvorby 19. století. I přes všechna nařčení z imitátorství, kterým museli belgičtí autoři čelit, se malými krůčky začíná formovat belgická národní estetika a identita.

⁴⁰ Christov, P. *Krátké hry o smrti*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2014, s. 120.

⁴¹ Tille, V. *Maurice Maeterlinck: Analytická studie*. Praha: J. Otto, 1910, s. 97.

⁴² Maeterlinck, M. *Pelléas a Melisandra*, Praha: J. Otto, 1899, s. 9.

Maeterlinck tvořil svá díla v době, kdy Evropa opouští ideově přečerpaný a starý romantismus i realismus a nalézá nový, svěží a záhadný směr, symbolismus, dekadenci a naturalismus. Jako každého umělce, i Maeterlincka v umělecké tvorbě ovlivnily a inspirovaly mezilidské vztahy, prostředí, ve kterém se pohyboval a kritika. Během studií na gymnáziu poznal budoucí symbolisty, Verhaerena a Rodenbacha, se kterými navázal přátelské vztahy. Maeterlinck se také setkal s francouzskými symbolisty, básníkem Stéphanem Mallarmém a předchůdcem symbolismu, Augustem Villiers de l'Isle Adamem, jehož tvorba Maeterlincka značně fascinovala. Mnoho myšlenkových idejí potom převzal od Novalise, Emersona či Ruusbroeca.

Básník Camille Mauclair o Maeterlinckovi napsal: „*Je to dramatik v pravém slova smyslu, žije se idealistickou filosofií, čerpá z ní atmosféru i tajemné významy her. Uskutečnil ideál divadla, tj. povznést se k vyšším metafyzickým koncepcím a chce jej stěsnat ve fiktivních postavách... Dokáže dojmout dav bolestí i mizérií a současně umí předkládat vysokou filosofii meditací umělců a myslitelů.*“⁴³

Další pozitivní kritiku Maeterlinckových děl lze nalézt zejména v článcích romanopisce, básníka a bývalého Maeterlinckova spolužáka, Rodenbacha, později také u francouzského žurnalisty a literárního kritika, Octava Mirbeau⁴⁴, jehož pochvalná kritika ve francouzském časopise *Le Figaro* vynese Maeterlinckovu tvorbu do literárních výšin. Maeterlinck však v reakci na chválu a uznání pokorně odepisuje: „*Mýlíte se, když mě považujete za velkého básníka. Jsem pouhé tápající dítě.*“⁴⁵ Navzdory právem zaslouženému mezinárodnímu uznání, chvále, slávě a obdivu, zůstal skromným umělcem s vysokou mírou pokory.

Maeterlinck svůj tvůrčí záměr blíže specifikoval v díle *Confession du poète* z roku 1890.

„*Chtěl bych prostudovat vše, co je v lidském životě nevyslovitelné, vše, co nelze vyjádřit ani v životě, ani ve smrti, vše, co se snaží promlouvat k srdci. Chtěl bych se zabývat pudem, instinktem, který vábí za světlem,*

⁴³ Hyvnar, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996. s. 63

⁴⁴ Mirbeau, O. Wikisource *la bibliothèque libre* [online]. 2020 [cit. 2020-01-14]. Maurice Maeterlinck (Mirbeau) : <http://fr.wikisource.org/wiki/Maurice_Maeterlinck_%28Mirbeau%29

⁴⁵ Christov, P. *Krátké hry o smrti*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2014, s. 130.

*předtuchami, nevysvětlitelnými, přehlíženými či vyhaslými schopnostmi a poznáními, bezděčnými pohyby, divy smrti, tajemstvími spánku, v němž je nám, navzdory silnému vlivu denních zážitků, dáno tu a tam zahlédnout záblesky tajemné, pravé, původní bytosti, z níž pocházejí všechny neznámé síly naší duše...*⁴⁶

Stěží bychom pak našli něco, co by Maeterlincka definovalo více, než jeho vlastní tvorba a životní filozofie. Skromný a pokorný Maeterlinck sám sebe považuje za malé neznalé dítě, které objevuje svět. S dětskou neunavitelnou zvědavostí a životním optimismem se snaží pochopit pravou podstatu světa, propojit fyzický a duchovní svět a své objevy předat čtenáři/divákovi. Evokuje nám snahy Malého Prince z knihy francouzského autora Antoine de Saint-Exupéryho. Divákům ve svých dílech předává nejprve pesimistické motivy (slepotu, smrt), poté i optimistické (poznání, lásku, smíření). Počáteční pesimismus a později aplikovaný optimismus nám může evokovat Maeterlinckovu vlastní transformační cestu. V *Modrém ptákově* nalézáme neúnavnou touhu po nalezení životního štěstí, závěrem pak autor i divák dojde ke smíření a pokornému pochopení.

Maeterlinck je skutečným mistrem atmosféry a síly okamžiku. Ať už se jedná o hry dějově prázdné (*Vetřelkyně*, *Slepí*) či výpravné (*Modrý pták*), autor do nich dokonale zasadí silné emoce, niterné touhy, strachy, obavy a lásku. Divák je tedy celou dobu v napjatém očekávání a o nezáživnosti či nudnosti her nelze hovořit ani u nejstatičtějších inscenací, které jsou dějově o tolik chudší než výpravná a motivy překypující féerie *Modrý pták*. Nelze také opomenout důležitost Maeterlinckových filosofických esejí, ve kterých zdůvodní nejen svoji příslušnost k vegetariánství, ale rozvine i množství neotřelých filosofických úvah.

⁴⁶ Christov, P. *Op. cit.* s. 140.

3 Émile Verhaeren

Významný vlámský autor symbolistické poezie 19. století, Émile Verhaeren, se narodil 21. května roku 1855 v belgickém městě Sint-Amans a zemřel 27. listopadu roku 1916 v severofrancouzském Rouenu ve věku 61 let, když nešťastnou náhodou spadl pod rozjetý vlak.

3.1 O životě Émila Verhaerena

Verhaeren se stejně jako Maeterlinck narodil do katolické vlámské rodiny a jeho studia probíhala převážně v jazyce francouzském. Jeho otec, Henri Verhaeren, podnikal v Bruselu a matka, Adelaïde De Bock, vlastnila obchod s textilem. Jak bývalo v těchto sociálních vrstvách zvykem, doma hovořili výhradně francouzsky. Vlámštinu studoval pouze během svých studií v Sint-Amans. Na střední školu nastoupil nejprve do Bruselu na Institut Saint-Louis, později studoval na Collège Sainte-Barbe v Gentu, kde se seznámil s Georgesem Rodenbachem. Přátelství s Rodenbachem vydrželo Verhaerenovi celý život a oba přátelé se vydali literární cestou. Stejně jako Maeterlinck, byl i Verhaeren poslán na jezuitské gymnázium v Gentu, kde se setkal s dalšími již zmíněnými symbolisty, kteří výrazně ovlivní jeho uměleckou tvorbu.

Verhaeren se vzepřel požadavkům své rodiny, která si přála, aby se z Émila stal kněz. Odmítl také převzít strýcovu stáčírnu oleje a roku 1874 se vydal studovat práva na Université catholique de Louvain, do Lovaně. S přátelil se tam s Maxem Wallerem, zakladatelem literárního uměleckého časopisu *La Jeune Belgique* a začal zde publikovat. Své básnické prvotiny vydával ve studentském časopisu *La Semaine des Étudiants*. Právnická studia zakončil doktorátem v roce 1881 a stal se koncipientem u advokáta Edmonda Picarda, zakladatele socialisticky orientovaného časopisu s názvem *L'Art Moderne*, který vycházel v letech 1886-1914. Edmond Picard pořádal každý týden literární salon v Bruselu, kterého se mladý Verhaeren pravidelně účastnil a kde se setkával se spisovateli a avantgardními umělci.

Mladý Verhaeren zanedbává své pracovní povinnosti, příliš nedbá na zdravou životosprávu a žije bouřlivým bohémským životem. Nakonec definitivně opouští právnickou kariéru a začíná se plně věnovat literatuře a výtvarné kritice. Špatné rodinné vztahy a bohémský

způsob života způsobil Verhaerenovi psychické problémy, zhroutil se a plně propadl dekadenci. Cestu ven nalézá díky inspiraci, kterou mu přinese nově vznikající humanismus a civilizační pokrok. Domnívá se, že humanismus a vývoj civilizace překoná všechny současné společenské rozpory, proto se rozhodne politicky se angažovat a vstoupit do belgické dělnické strany.

Podniká mnoho cest do zahraničí. Navštěvuje Londýn, Španělsko, Německo či Paříž, kde se podobně jako Maeterlinck setkává s významnými literárními umělci tehdejší doby: básníkem Stéphanem Mallarmém, spisovatelem a kritikem Jorisem Karlem Huysmanem a spisovatelem, nacionalistickým politikem a novinářem, Mauricem Barrèsem.

V roce 1891 se oženil s Marthou Massin, malířkou, známou pro své akvarelové malby. Společně se zabydleli v Bruselu a o 8 let později se trvale usadili na pařížském předměstí Saint-Cloud. Manželství jim vydrželo po celý život, byť zůstalo bezdětné. Verhaeren velmi intenzivně prožívá začátek první světové války. Propadá deziluzi a myšlenkově se uchyluje ke krajnímu francouzskému nacionalismu. Pořádá přednášková turné, aby prospěl své válkou sužované vlasti. Během jednoho ze svých turné zemřel v důsledku pádu pod rozjíždějící se vlak. Jeho ostatky byly zprvu uloženy na hřbitově v Adinkerku, koncem roku 1917 byly ale přesunuty na hřbitov de Wulveringem. V roce 1927 byla na umělcovu počest vystavěna monumentální hrobka v Sint-Amands, Verhaerenově rodném městě.

3.2 Verhaerenovo literární dílo

Verhaerenova tvorba je ovlivněna vnitřním napětím, autor se snaží dosáhnout vytyčených ideálů. Leckdy se až křečovitě žene k tomu, co považuje za opravdovou skutečnost. Napříč celou Verhaerenovou tvorbou lze nalézt množství různorodých životních hodnot a postojů, díky čemuž byla jeho tvorba skutečně rozmanitá. Základní jednotu jeho tvorby vidí F. X. Šalda v překonání klidu a statiky. *“V tom jest základna jednota jeho díla a podrobný rozbor jeho vynese ji nad všechnu pochybu a ověří ji jako sám jeho zákon stylový.”*⁴⁷

Verhaerenovou prvotinou je sbírka parnasistní poezie *Les Flamandes*, kterou vydává roku 1883. Jedná se o dílo realistické až naturalistické, věnované autorově vlasti. Verhaerenova prvotina byla terčem kritiky, která se na sbírku dívala dvojí optikou. Ti první „vítali” příchod

⁴⁷ Šalda, F.X. *Kritické projevy 10* (1917-1918). Brno: Brněnské tiskárny, 1957. 556str. Cit. str.: 13

nového básníka disponujícího hlubokou lyričností a schopností pozorovat, prožívat a zároveň reprodukovat realitu vlámského venkova - čtenářům předává svědectví o Flandrech nejen co se týče krajinné reality, ale i morálky a mravů obyvatel. Druzí se naopak pozastavovali nad jednostranně pojatým svědectvím o životě vesničanů a básníkovi vytýkali zjednodušení ve prospěch smyslové dravosti a pudovosti v popisu obyvatelstva. Verhaerenovi byla vyčítána i zploštěnost reality a užití „hrubého“ naturalismu, který člověka snížil na pouhou „pudovou“ úroveň. Další nedostatky pak kritika shledávala v nedodržení slohových postupů, v užívání neologismů a porušení veršové techniky, ve které se však odráží novost a moderna.

Už první dvě sbírky veršů znázorňují hluboký rozpor jeho básnické tvorby. Na straně jedné Verhaeren touží po smyslové skutečnosti, dojmech a racionalitě, na straně druhé se projevují jeho subjektivní touhy a sny (potřeba štěstí, blaha – často spojováno i s náboženskou tematikou). Verhaeren se nachází v nekončícím střetávání protichůdných oblastí zájmů, a to nejen těch ideových, ale i mravních. Vladimír Stupka dodává: „*Chce žít a tvořit v plném ruchu změn a všechna tíže těchto zápasů odehrávajících se v jeho nitru, je a bude pro něho vzpruhou a povzbuzením.*“⁴⁸ I proto se Verhaeren se svou vážnou nemocí vyrovnává se ctí a pokorou – nemocí se jeho osobnost kultivuje. Vážná nemoc, která Verhaerena zasáhla, se stala dalším determinantem básnickovy tvorby. Verhaeren vytváří „*vznání bolesti, mythus šílenství, náboženství smrti.*“⁴⁹ Autorovo bolestné prožívání můžeme vysledovat především v dílech, které věnuje své válkou sužované vlasti (*Krvácející Belgie*), ale i divadelních dramatech *Kláster*, *Helena Spartská* i *Philippe II*, která jsou plna depresivních a negativních motivů – vražda, smilstvo, morální pády.

Dualismus charakterizující Verhaerenovu tvorbu přetrvává až do posledního období jeho tvůrčí činnosti. Až ve svých posledních dílech dochází básník ke smíření. Právě onen vnitřní a zoufalý boj stvoří z Verhaerena básníka velkého formátu.

Středem Verhaerenova zájmu je běžný život v prostředí vlámského venkova, které autor prezentuje nejenom po stránce životních radovánek, ale předává také svědectví o trampotách

⁴⁸ Stupka, V. *Ke studiu Verhaerenovy básnické krize*. Dostupné na: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/107447/D_ScientiaeLitterarum_08-1961-1_7.pdf?sequence=1

⁴⁹ Šalda, F.X. *Op. cit.* str.: 14

každodenního života (práce na polích, v domácnosti). Verhaerenova popisnost pojímá nejen vykreslení krajinné podoby, ale autor nevynechává ani popis práce, oděvů, mravy, zvyky či způsob myšlení místních obyvatel. Autor čtenáři poskytuje své vlastní průzračné svědectví.

Podíváme-li se na významnost Verhaerenovy prvotiny z hlediska jeho celoživotního díla, má společně se sbírkou *Mniši* funkci jakéhosi básníkovy vstupního „prologu“. Verhaerenovi překladatelé G. Buisseret, L. Bazalgette, A. Mockel a S. Zweig vidí, jak podotýká Vladimír Stupka, mezi autorovou prvotinou a následující tvorbou zřetelný odstup, jehož výklad jim zapříčiní potíže v hledání vývoje básníkovy osobnosti.

Některé z básní, které nacházíme ve sbírce *Mniši (Les Moines)*, ovšem vyšly časopisecky již v roce 1885, tedy dříve, než došlo k publikování básnické sbírky. Podobná zvláštnost vede dle Vladimíra Stupka k zamyšlení, kdy přesně Verhaerenova krize začala. „*Tato skutečnost proto radí, abychom posunuli začátek Verhaerenovy krize o tři až čtyři léta dříve, než se soudilo, tedy asi do let 1885 či (pozn. aut.) 1884. Z tohoto časového přesunu vyplývá pak genetické sblížení veršů z doby krize s prvními svazky Verhaerenovy básnické tvorby, při nejmenším aspoň s knihou Les Moines. Tento chronologický posun začátku krize může však vzápětí mítí podstatný vliv na zkoumání a vlastní výklad původu onoho lidského stavu, jehož odrazem i básnickým projevem jsou všechny tři sbírky z období rozvratu.*“⁵⁰ Z této skutečnosti, která nás vede k časovému rozšíření autorovy osobní krize vyplývá, že je nutno vzít v potaz i další příčiny a negativní zážitky autorova života, která zcela zásadním způsobem formovala a ovlivnila jeho tvorbu. Verhaeren byl člověkem velmi senzibilním, což dokládá i jeho věrný přítel A. Mockel, který analyzoval důvody a determinanty básníkovy krize. I přesto, že studium Verhaerenovy osobní krize je tématem složitým a do jisté míry nelze nalézt jedinou správnou odpověď na všechny naše otázky, můžeme předpokládat, že zcela nezpochybnitelným determinantem tohoto období byla Verhaerenova nervová porucha.

Další díla jsou psaná pod vlivem symbolismu. Verhaeren v tomto období vytvořil takzvanou Trilogii rozvratu (Trilogie du désarroi⁵¹), tři básnické sbírky, *Večery*, *Porážky* a *Černé*

⁵⁰ Ibid

⁵¹ Termínem „trilogie du désarroi“ označuje tyto sbírky Edmond Esfève (*Un grand poète de la vie moderne*: E. Verhaeren, Paris, 1929, str. 35)

pochodně „sprízněné obdobným básnickým postojem ke skutečnosti a obecné i dobové problematice lidstva. Odrážejí se v nich zřetelně rozličné stupně intenzity v prožívání nárazů soukromého a společenského skutečna, formujících básnickovo myšlení i jeho citovou reakci.⁵²“

Co se týče milostné poezie, vydává Verhaeren tři sbírky, *Jasně chvíle*, *Odpolední chvíle* a *Večerní chvíle*, které věnuje své milované manželce Marthe.

Verhaeren je plodný i na poli divadelním. V divadelní hře *Svítání* (1898) prezentuje sociální utopii a sílu masového hnutí. Celou hrou prostupuje autorova ideová příslušnost k socialistickému hnutí, sympatizuje také s ideami anarchistů. Další Verhaerenovy psychologické divadelní hry jsou *Klášter* (1900), ve které syn zabije svého otce, *Philippe II* (1901), která naopak rozvíjí téma vraždy syna a *Helena spartská* (1912), ve které je téma vraždy „ozvláštněno“ incestními motivy. Divadelní dramata byla uvedena Lugné-Poem v pařížském Théâtre de l'Œuvre, ale také v režii M. Redinga v bruselském Théâtre Royal du Parc. Na přelomu století je Verhaerenova tvorba plná rozporů. Zatímco na straně jedné oslavuje „světlo“, „barvu“ a poukazuje na hlubokou naději v lidskou budoucnost, na straně druhé tvoří pod rouškou „temného“ kontinentu, což se promítne do jeho divadelní tvorby. *Klášter* a *Philippe II* jsou zcela tematicky odlišné od prvotiny *Svítání*. Divadelní hra *Klášter* sklízí po uvedení na divadelní scénu obrovský úspěch. Verhaeren hrou předává divákům veřejné přiznání otcovraždy, kterou spáchá Dom Balthazar. Émile Verhaeren své první divadelní drama vydal roku 1898 v bruselském nakladatelství E. Demand. Českého překladu se drama dočkalo v roce 1905, kdy jej vydalo nakladatelství Knihy dobrých autorů. Verhaerenovým překladatelem byl Jaroslav Vrchlický, Stanislav Kostka Neumann, František Rut Tichý a Otakar Fischer. Divadelní drama však nebylo uvedeno ani na francouzskou, ani na belgickou divadelní scénu. Divadelního zpracování se hra dočkala roku 1920 v Čechách a v listopadu 1920 v Rusku pod taktovkou režiséra Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda, který hru uvedl znovu v roce 1929.

52 Stupka, V. *Ke studiu zdrojů Verhaerenovy básnické krize*. Dostupné na: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/107447/D_ScientiaeLitterarum_08-1961-1_7.pdf?sequence=1

Verhaeren byl však spíše velkým básníkem nežli úspěšným tvůrcem divadelních dramát. Napsal celkem čtyři divadelní hry, z čehož byly na scénu uvedeny pouze tři. Jejich interpretace byly však nevalné kvality, což bylo do jisté míry ovlivněno komplikovaností autorova textu. Verhaerenovy požadavky byly velmi sužující a omezující. Napsal díla plná bujarého elánu, avšak jen stěží reprodukovatelná. Všechna jeho dramata jsou kompozičně lyrická. Verhaeren, jako by se domníval, že pokud text převede do dialogové podoby a dá mu divadelní „dekorum“, uleví těžkosti sdělovaných myšlenek a citů. Umělec však příliš nedbal na percepci divákovu, což vysvětluje nejen poměrně malý počet inscenací, kterých se jeho dramata dočkala, ale také skutečnost, že zájem o jeho dramata měl pouze omezený počet zasvěcených osob a umělců. Verhaeren rozhodně netvořil „lidové“ drama pro všechny.

Divadelní drama s názvem *Svítání* uvádí na scénu obraz mírové revoluce vyjádřené Verhaerenovým přechodem od prosté prózy k volnému verši a od volného verše k pravidelnému verši v dialogu. Tento způsob tvorby dává popisu zvláštní rytmus, který je pro Verhaerenovu tvorbu typický. Každá myšlenka, která je ve své podstatě klidnou nebo čistě praktickou, je vyjádřena v próze; jakmile se však duše postavy „pohne“, projeví se ve verši. Přechod od jedné formy ke druhé nastává zcela přirozeně a beze spěchu. Postavy se snaží nalézt nejušlechtlejší způsob, jakým naplnit své potřeby, jejich způsob vyjadřování je kultivovaný a používají „květnanou“ mluvu. Přítomnost verše v próze nalézáme také v dalších dvou Verhaerenových hrách, a sice *Klášteře a Philippovi II.* Verhaeren užívá těchto popisných fragmentů nejčastěji ve výpovědích stejných postav a v mnoha případech jsou obklopeny také didaskalickým textem.

Ve hře se vyskytuje mnoho popisu a rozvleklých promluv. Co se týče žánru a samotné tematiky, nabýváme dojmu, že máme co dočinění s hrou značně inspirovanou romantismem (tragické a historické téma s „happy endem“ na závěr), dlouhé a květnaté promluvy ve stylu Shakespeara, divák je tzv. „stranou“. Herci na jevišti reprodukují rozvleklé promluvy, což se nám jeví zcela protikladně k symbolistickým inscenacím, ve kterých se nacházelo podstatně menší množství promluv a více prostoru pro divákovu introspekci. Verhaeren dramatem prezentuje sociální utopii a sílu masového hnutí. Pozice Verhaerena jako vypravěče je zcela průzračná – Verhaeren zcela sympatizuje s ideami anarchistů a je

zastáncem sociálního hnutí. Divadelní hra Svítání, jen stěží zinscenovatelná, nám může extrémně připomínat motivy díla *Přeludné krajiny* či *Chapadlovitá města*.

Verhaeren v roli literárního kritika hájil a zastával symbolistické hnutí a neoimpressionisty. Také jej lze považovat za objevitele autorů, jakými jsou Fernard Khnopff nebo James Ensor. Společně s Edmondem Picardem a Octavem Mausem založil časopis *L'Art moderne* (1883-1899). Přátelil se s mnoha významnými umělci tehdejší umělecké scény: Maeterlinckem, Mockelem, Gidem, Mallarmém, Rysselberghem, Schlobachem, Lemmonierem, Eekhoudem či Regoyosem. Verhaeren je aktivní i jakožto kritik umění. Napíše studii o dvou geniálních malířích holandské a vlámské národnosti: *Rembrandt* (1904) a *Rubens* (1910).

Na konci roku 1898 se Verhaeren stěhuje do Paříže, centra umělecké a literární tvorby. Často však navštěvuje belgické město Woluwe, kde obývá dům umělce Constanta Montalda. Vlastní také malou farmu v oblasti Caillou-qui-Bique. Přesun do Paříže probudí ve Verhaerenovi nový elán, který se okamžitě projeví v jeho následujících dílech. Vydává básnické sbírky: *Změtené síly* (1902), *Mnohonásobný lesk* (1906), *Svrchované rytmy* (1910), *Les Blés mouvants* (1912) a posmrtně vychází dílo *Les Flammes hautes* (1917). Ve stejném období začíná pracovat na díle *Toute la Flandre*, pětidílné sérii, kterou můžeme považovat za autorův chvalozpěv rodné země. Skládá se z: *Prvé něžnosti* (1904), *Girlanda dun* (1907), *Hrdinové* (1908), *Štítová města* (1910) a *Pláně* (1911).

Verhaeren se ve sbírce *Toute la Flandre* vrací k tématům, které jako mladík zpracoval ve své básnické prvotině. Nyní se padesátiletý umělec díky životním i tvůrčím zkušenostem dívá na tytéž skutečnosti jinou optikou a téma zpracovává dosti odlišně. Zralý Verhaeren již není tak dravý a své svědectví podává se smyslem pro detail, nostalgickým steskem po „zmizelém světě“ a „ztraceném čase“. Z kompozičního hlediska je sbírka pomyslnou básnickou encyklopedií, která předává svědectví vlámského venkova. Většina básní je zpracována ve formě sonetů, ve kterých Verhaeren uplatnil malířsko-popisný styl tvorby. I přes nepopíratelnou autorovu osobnost vyvrálost jsou obě sbírky, jak *Les Flamandes*, tak *Toute la Flandre*, upřímným Verhaerenovým svědectvím o důvěrném vztahu k lidem a upřímné lásce k vlasti. Verhaeren byl a nepřestal být opravdovým Vlámem, ačkoliv svá díla psal výhradně ve francouzském jazyce.

Venkovský život sedláků však Verhaeren nikterak nepřikrášluje, nýbrž podává syrovou a skutečnou pravdu, kterou můžeme demonstrovat na následujících ukázkách:

„Les voici noirs, grossiers, bestiaux — ils sont tels.“⁵³ (dilo Les Paysans)

Ukázka druhá:

***„Bien qu'en toute saison tous travaillassent ferme,
Que chacun de son mieux donnât tout son appoint,
Voilà cent ans, de père en fils, que va la ferme,
Et que bon an, mal an, on reste au même point;
Toujours même train-train voisinant la misère.
Et c'est qui les ronge et les mord, lentement.“⁵⁴ (Ibid)***

Nastávají zlatá léta Verhaerenovy tvorby. Díky jejich publikaci v revue *Mercure de France* sklízí Verhaerenova díla úspěch evropského rozměru. Je překládán do největších evropských jazyků (angličtiny, ruštiny a němčiny) a pořádá přednášková turné napříč Belgií, Francií, Holandskem, Německem, Rakouskem Švýcarskem, Polskem a Ruskem. Verhaeren se těší obrovské oblibě a stává se z něj literární celebrita. Seznamuje se s Augustem Rodinem, Stefanem Zweigem a Eugènem Carrièrem. Stefan Zweig překládá Verhaerenova díla a má velký podíl na autorově popularitě v Německu. Verhaeren je pozván ke králi Albertovi a

⁵³ „A tady jsou: černí, obyčejní, dobytčí – takoví oni jsou.“ (doslovný překlad autorky práce)

⁵⁴ „Přestože celou sezónu pracují všichni tvrdě

A každý z nich daruje i svůj zbytek,

I po sto letech, z otce na syna přechází tvrdá lopota,

a nezáleží na tom, zda je dobrý či špatný rok – vše zůstává při starém

Stále stejný stereotyp a sousedící bída a utrpení

A to je to, co je rozežírá a pomalu zabíjí“ (doslovný překlad autorky práce)

královně Elisabeth, více a více se stává národním básníkem a je dokonce navržen na Nobelovu cenu za literaturu.

Umělec svému příteli, jak dokládá Stupka, Josephu Nèvovi napsal: „*Je réfléchis à tous ces problèmes d'humanité et de destinée qui me torturent, qu'on ne peut pas secouer, quoi qu'on en dise, et qui nous restent cloués dans la tête malgré tout. Je fais des théories, de beaux projets d'écrire sur tout cela, de faire un résumé d'une vie de jeune homme intelligent (car je prétends n'être pas bête) où je mettrais ma cervelle avec toutes ses absurdités et ses vérités, mon coeur avec ses contradictions, ses misères, ses boues et ses taches de soleil, enfin ce serait quelque chose d'intéressant pour moi surtout et peut-être pour les autres.*“⁵⁵

I proto je zapotřebí považovat sbírku *Večery (Les Soirs)* a další díla z *Trilogie rozvratu* za autorovu pronikavou osobní zpověď, hlubokou analýzu jeho ideové i mravní krize. Umělec aplikuje introspektivní pohled a ze své krize se rozhodl vytěžit co nejvíce – zdoluhavý a bolestný boj vyvolává v autorovi rozumové i citové konfrontace. Svůj vlastní niterný a rozpolcený zápas osvětlil autor ve stati „*Confession de poète*“, kterou publikoval roku 1890 v *revue L'Art moderne*.

Po překonání osobní krize v roce 1890 obrací svou pozornost k civilizačnímu a sociálnímu pokroku a anarchistickému hnutí. Oslavuje město, vědecký a technický pokrok a věří v humanistický smír lidstva. Avšak po vypuknutí první světové války přichází Verhaeren o veškeré ideály a iluze, zažívá zklamání z dříve milovaného Německa a píše díla věnovaná své okupované vlasti. Z těch nejvýznamnějších můžeme jmenovat: *Krvácející Belgie (1915)* a *Rudá křídla války (1916)*. Obě tato díla jsou zasvěcena válečné tematice.

Nelze zpochybnit, že Verhaeren přišel se zcela novým a moderním pojetím básnického umění. Autorova díla se vyznačují poezií v próze, volným veršem a mísením mnoha různých stylů. Jeho postupy a principy v mnohém inspirují nejen budoucí francouzské básníky (Ch. Vildrac, A. Mercereau), ale i české, z nichž jmenujme například S. K. Neumanna. I přesto,

⁵⁵ „Přemýšlím o všech těch problémech lidstva a osudu, které mě mučí, které nemůžeme setřást, ať se o tom říká cokoli, a které stejně zůstanou v našich hlavách. Vytvářím teorie, krásné projekty o tom, že to vše napíši, že vytvořím shrnutí života mladého inteligentního člověka (protože tvrdím, že nejsem hloupý), kam bych vložil svůj mozek se všemi jeho absurditami a pravdami, své srdce a jeho rozpory, ubohosti, bahno a skvrny od slunce, jednalo by se o něco, co by mě skutečně zajímalo a možná by to bylo zajímavé i pro ostatní.“ (překlad autorky práce)

že je Verhaerenova tvorba velmi bohatá (píše nejen básně, ale i divadelní hry a romány), největšího ohlasu se dočkaly právě jeho verše.

4 Alfred Jarry

Alfred Jarry, významný francouzský básník, romanopisec a dramatik, se narodil 8. října 1873 v Lavalu v Bretani a zemřel 1. listopadu 1907 v pařížské nemocnici ve svých 34 letech na následky tuberkulózy, drogové a alkoholové závislosti. Jarry je bezpochyby jedním z nejvíce fascinujících autorů groteskního, ba absurdního dramatu 20. století. *„Osobnost, která nepodlehla žádným společenským, morálním, ba ani literárním zásadám. Spisovatel, jehož dílo je velmi bohaté, komplexní, obtížně interpretovatelné, který se snažil vyhnout se každému zjednodušení, protože to zplošťuje. Jarry uniká všem snahám o zařazení do skupin či hnutí – až do okamžiku, kdy začínají vznikat avantgardy: Jarrymu je ovšem cizí jeden rys příznačný pro mnohé z nich: vážnost.“*⁵⁶

4.1 O životě Alfreda Jarryho

Významný český literární vědec a filosof, Václav Černý, napsal následující řádky: *„Jarry si vytvořil proti pozemskému smyslu a řádu... zvláštní popíračskou existenci a zůstal jí naprosto věren.“*⁵⁷

Jarry pocházel z měšťanské velkoobchodnické rodiny podnikající v oblasti textilu. Po matce zdědil sklony k excentrismu a šílenství. Vzezřením lze Jarryho považovat za typického podivína, který ovšem naprosto dokonale zapadal do tehdejšího uměleckého prostředí. Menší postava, nohy ve tvaru písmene „O“, výstřední chování, sklony k šílenství a vysoko posazený hlas s pištivou fistulí. Jarry měl pouze jednoho sourozence, starší sestru a svým otcem, dle Besniera, spíše opovrhoval.⁵⁸ V roce 1878 nastoupil v Lavalu na místní „petit lycée“, kde ovšem ukončil studia již po prvním roce z důvodu krachu otcovy živnosti. Jarry se stěhuje s matkou a sestrou k dědečkovi do Saint-Brieuc, kde stráví svá mladická léta studiem na gymnáziu v Rennes mezi lety 1879-1888. Jeho studia jsou bezproblémová a profesori brzy zaregistrují, že je Jarry velmi nadaným a výjimečným žákem. Měl tak brilantní paměť, že dokázal z paměti citovat celé pasáže textu, které přečetl pouze jednou. Každoročně vyhrával školní ceny za matematiku, angličtinu a latinu. Již během studií začíná

⁵⁶ Berthon, Jean-Marc. *Alfred Jarry et la culture tchèque*. Ostrava, nakl. Universitas Ostraviensis Facultas Philosophica. 1. vyd., 346 str.

⁵⁷ <https://www.divadelni-noviny.cz/alfred-jarry-kral-ubu-svoboda-recenze>

⁵⁸ Besnier, P. *Alfred Jarry*. Paris: Plon, 1990. str.: 18.

tvořit své prvotiny, zprvu básně a takzvané „saynètes“, kde mísí různé žánry i styly. Podle Pavise, jak uvádí ve svém *Divadelním slovníku*, se jednalo o krátké jednoaktové hříčky komického a burleskního typu, které byly uváděny jako mezihry o přestávce hlavního představení⁵⁹. Zobrazovaly lidovou společnost, autoři užívali přehnaných efektů a zdůrazňovali komičnost charakterů. Satirické hry užívající tance i hudby si nekladly příliš vysoké intelektuální cíle – měly diváka hlavně pobavit.

Vrcholné dílo, *Král Ubu* začal Jarry tvořit už ve svých patnácti letech. Karikoval tehdy svého směšného profesora fyziky, pana Félix Fréderica Héberta, přezdívaného krátce „Ebé“, ve své loutkohře zvané *Poláci*.

Po studiích se Jarry několikrát pokoušel dostat na prestižní univerzitu École normale supérieure v Paříži, ale ani jednou nebyl ke studiu přijat. Snažil se tedy prosadit v Paříži jako spisovatel, nicméně i tyto snahy byly zpočátku neúspěšné. Jarry přispívá do časopisů, jako například: *L'Écho de Paris*, *L'Art littéraire* a *Le Mercure de France*. Navštěvuje pařížské literární salóny, přátelí se s Guillaumem Apollinaiem a Henrim Rousseauem. Později vydává Jarry vlastním nákladem své spisovatelské prvotiny, které i sám ilustruje dřevoryty. Peníze, které zdědil po rodičích, investuje do výtvarného časopisu *L'Ymagier*, který spoluzakládá se symbolistou Remy de Gourmontem. Ve své umělecké revue prezentují četné dřevoryty (některé jsou inspirovány středověkou tematikou). Celkem vydají pouze 4 čísla.

Jarry opovrhoval životem úspěšných a většinu života strávil v naprosté chudobě, k čemuž dopomohlo i rychlé utracení rodinného dědictví. Ke spokojenosti stačilo Jarrymu jeho oblíbené cyklistické kolo, pistole, kterou používal ke strašení kolemjdoucích a také místo zvonku a absinth, alkoholický nápoj, který s chutí a hojně konzumoval a kterému přezdíval „zelená bohyně.“ Traduje se, že si do absintu přimíchal i kapku inkoustu a octa. Zastával životní filosofii *Carpe diem* a soustředil se na prožití přítomného okamžiku. Obýval malý skrovný byt s polovičním nízkým stropem, od kterého měl ustavičně umazané vlasy. Říká se, že vlastnil pouze pětici knih, z nichž nejzásadnější vliv na Jarryho tvorbu mělo dílo François Rabelaise.

⁵⁹ Pavis, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Jarry zemřel velmi mlád na následky svého bohémského a rušného životního stylu. Umírá na tuberkulózu, zničený drogovou a alkoholovou závislostí, sám a v naprosté bídě. Sláva, po které příliš netoužil, přišla až 50 let po jeho smrti.

4.2 Jarryho literární dílo

Český básník Petr Král o Jarrym napsal: „*Jarrym se toho otvírá příliš mnoho a příliš komplexně, než aby si ho někdo mohl cele přivlastnit; nepatří ani patafyzikům, kteří jeho geniální objevy změnili v neškodné stanovy srandistického kroužku, ani surrealistům. Nehodí se docela do krámu ani pokrokářským modernistům, pro něž není dost revoluční a kteří ho nikdy neslavili jako Rimbauda, jehož si přizpůsobili snáz... a s nímž je přitom Jarry svým významem srovnatelný. Jeho dílo je i jedním z nejčistších příkladů svobodné – a svobodně myslící – imaginace, od Krále Ubu a Faustrolly po méně známá, ale podstatná díla jako Dny a noci, L'Amour absolu nebo poslední nedokončená próza La Dragonne.*“⁶⁰

Jarryho dramatická prvotina, *Poláci*, se stala předmětem sporu v roce 1920, kdy bylo zpochybněno Jarryho stoprocentní autorství nejen z hlediska dějového, ale i samotná postava krále Ubu čelila pochybnostem ohledně Jarryho autorství. Způsobil to fakt, že parodovaný profesor Hébert byl kvůli svému neustálému směšnému moralizování, lakomosti a omezenosti terčem posměchu ze strany studentů již dlouhá léta před Jarryho studii na gymnáziu, a to konkrétně ze strany bratrů Mironových, se kterými později Jarry navázal přátelské vztahy. Jeden z bratrů, Charles, je často uváděn jako autor hry, avšak s největší pravděpodobností se jednalo o kolektivní práci a jen stěží můžeme v současnosti určovat přesnou míru autorství jednotlivých spolutvůrců. Nelze ovšem zpochybnit, že plnohodnotnou literární figuru vytvořil postupem času z krále Ubu právě Alfred Jarry, i přesto, že se mohlo zpočátku jednat o školní karikaturu vytvořenou několika spolužáky. To ve své disertační práci píše i M. Dubbelboer: „*je to právě Jarry, kdo z postavy krále Ubu, jež byla původně jen školní karikaturou, dokázal stvořit plnohodnotnou literární figuru.*“⁶¹

⁶⁰ <https://www.magazinuni.cz/literatura/alfred-jarry-cili-neni-rozdilu-mezi-umenim-a-zivotem/>

⁶¹ Dubbelboer, M. 'Ubusing' culture : Alfred Jarry's subversive poetics in the Almanachs du Père Ubu [online]. [s.l.], 2009. 233 s. Dizertační práce. University of Groningen. Dostupné na www.academia.edu cit. str. 33

Nehledě na skutečnost, že právě díky Jarrymu se hra dočkala i dalších inscenací, než které byly zpočátku ztvárněny v domě bratrů Mironových.

Nějakou dobu byl Jarry jen obyčejným podivínem, který osvěžoval tehdejší kulturní Paříž, avšak v prosinci roku 1896 skandální premiéra divadelní grotesky, *Král Ubu*, z něj udělá přes noc známou celebritu. *Král Ubu*, dílo, které lze považovat za předchůdce absurdního dramatu, bylo uvedeno 10. 12. 1896 v symbolistickém divadle Théâtre de l'Œuvre. Vlnu nesouhlasu a zděšení vyvolala již první slova pronesená otcem Ubu („*merdre*“-, „*hovnajs*“). „*Uražení odcházeli, normální se chechtali. Příznivci plesali.*“⁶² napsal Ludvík Kundera v českém překladu *Ubu králem*. Podobných reakcí se dočkaly i následující dvě pokračování, ve kterých Jarry poukazuje na lidské špatnosti: *Ubu spoutaný* (1900), *Ubu na homoli* (1901) a *Ubu paroháčem*. Poslední z jmenovaných děl bylo zveřejněno posmrtně v roce 1944.

V roce 1896 se stal Jarry tajemníkem pařížského symbolistického divadla Théâtre de l'Œuvre, později zde působil také jako dramaturg. Právě se zakladatelem tohoto divadla, Lugné-Poem, chystá Jarry premiéru své grotesky *Král Ubu*. Lugné-Poe zpočátku váhá, zda hru uvést. Sám jí moc nerozumí a chce ji inscenovat jako tragédii. Těsně před premiérou dokonce uvažuje, že premiéru zruší, ale zabrání mu v tom Rachilde, když jej přesvědčí, že po úspěchu hry *Peer Gynt* (ve které si zahrál i Jarry), by mělo divadlo představit extravagantnější inscenaci. Lugné-Poe do puntíku dodržel veškeré Jarryho požadavky ohledně provedení divadelní hry, i když je z finančních důvodů lehce pozměnil. Jarry nechtěl narušit hru zvedáním a spouštěním opony, na jevišti tedy bylo vše najednou. Palmy, jeskyně, oceán i sníh. Herci byli vybaveni množstvím rekvizit a masek, armáda byla tvořena pouze jedním vojákem. Označení dalšího dějství bylo znázorněno příchodem postavy, která divákům ukázala tabulku s upřesněním místa, kde se děj odehrává. Hlavní role se zhostil významný herec Firmin Gémier, kterého Jarry naučil přesný „ubuovský akcent“. *Král Ubu* byl uveden pouze dvakrát, poprvé 9. prosince 1896, kdy proběhla generální zkouška onoho dramatu, která se nedočkala tak bouřlivých reakcí ze strany publika, a následujícího dne, 10. prosince 1896, kdy publikum tvořila především tehdejší literární obec složená z umělců i kritiků.

Pozitivních ohlasů se Jarrymu dostalo především ze strany symbolistů (básník Stéphane Mallarmé), kteří byli nadšeni novostí a originalitou, kterou Jarry vnesl na divadelní prkna. Negativně se vůči dramatu vyslovili zastánci konzervativního divadla, kteří byli pobouřeni a zděšeni přehnanou vulgaritou Otce Ubu, ironií a karikaturou. Kritik Francisque Sarcey hru označil za špinavou a opovrženíhodnou inscenaci. Soudobým bohémským umělcům byl však pro smích a jeho recenzi nebrali vážně. Jarry nebyl nikterak zaskočen nesouhlasem, které uvedení hry způsobilo, a spíše mu tato skutečnost připadala směšná a ohromně se bavil reakcemi lidí, jejichž životním stylem opovrhoval. Jarry chtěl uvést na divadelní scénu vlastní postupy a příliš ho nezajímalo, co si o tom kritikové, veřejnost i umělecká scéna bude ve svých kuloárech povídat.

V počátcích 20. století byl Jarry velmi populární a mladí umělci ho často chodili navštěvovat do ulice Casette. Zajímavostí Jarryho činžovního domu bylo neobvyklé uspořádání bytů. Majitel tyto byty pronajímal lidem menšího věku a rozdělil je horizontálně. Například malíř Pablo Picasso byl Jarrym fascinován, po Jarryho smrti u sebe nosil pistoli, která patřila právě Alfredovi. Mnozí Jarryho nazývali různými hanlivými přezdívkami („velký prasák“, „Děblem posedlý cyklista“), často lidé z takzvané normální společnosti, kteří opovrhovali jeho osobností a dílem. I Jarry jimi ovšem opovrhoval, jednalo se tedy o nenávist a nevraživost vzájemnou. Jarry je ve svých dílech cíleně a výstižně karikoval. Literární kritik Georges Emmanuel Glancier o Jarrym napsal: „*Jarry byl zrcadlem hlupáků, kterým ukazoval nestvůru, jakou všichni do jednoho byli.*”

Kromě divadelních dramát napsal Jarry i několik románů. V rychlém sledu vydává romány, které se od sebe diametrálně liší nejen stavbou, záměrem, ale i formou. I tak všechny romány spojuje jedno, a sice podivuhodná osobitost všech vydaných děl. Jmenujme například autobiografický román *Dny a noci* (1897), ve kterém popisuje své negativní zkušenosti s vojenskou službou, nebo *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika* (1911), kde uplatňuje vědeckou parodii, takzvanou 'patafyziku' (doslovně „hůl na fyziku“ – „le bâton à physique“⁶³), kterou označuje jako vědu imaginárních výsledků. Dílo bylo na autorovo přání vydáno až posmrtně. Jarry si přál, aby toto dílo četli lidé v době, kdy budou schopni smyslu díla plně porozumět. Další Jarryho díla jsou *Messaline* (1901), novela pojednávající o

⁶³ Hyvnar, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996. str.: 82

antické polobohyni, symbolu sexuality a chťiče, kterou vydává během módní vlny starořímských románů z čistě finančních důvodů a *Nadsamec* (1902), dílo, jež karikuje fyzický ideál mužského alfa samce, „supermana“. Krátkodobě také publikuje v časopisech *La Revue blanche*, *Le Canard sauvage*, *Renaissance latine* a *La Plume*.

28. května 1906 napsal Jarry v dopise své jediné ženské přítelkyni Rachilde: „*Otec Ubu netrpí žádnou chorobou jater, srdce, ledvin, ba ani močových cest. Je jednoduše vyčerpán a jeho životní kotel nevybouchne, nýbrž uhasne. Docela pomalu se zastaví jako schvácený motor.*“ Sám Jarry umírá o 6 měsíců později v pařížské nemocnici de la Charité, vyčerpán a nemocen. Krátký život zapříčinil bohémský styl života, kterému dominovaly drogy a tvrdý alkohol. Jeho poslední větou a zároveň přáním bylo: „Přineste mi párátka“. Tato věta zcela vystihuje Jarryho dílo vyznačující se hořkou ironií a groteskností, se kterou dokázal zesměšnit i ty nejzávažnější události lidského života. Jarryho lze bez sebemenších pochybností označit za jednoho z prvních inspirátorů surrealismu, absurdního divadla a moderní literární tvorby.

4.2.1 Revoluční prvky v díle Alfreda Jarryho

„Jarry byl jedním z těch spisovatelů, kteří se vidí jen zřídka. I sebemenší z jeho kousků, jeho darebáctví, to všechno je literatura ... Neexistuje snad slovo, jež by bylo možno použít k vystižení té zvláštní veselosti, která z lyrična dělá satiru, a namířená na skutečnost přesahuje svůj cíl natolik, že jej ničí a vyzdvihuje jej tak vysoko, že i poezie má co dělat, aby ho dosáhla. Vulgárnost je zde součástí vkusu a z jakéhosi záhadného důvodu se stává zcela nezbytnou. Oddávat se takovému zhýralství ducha, kde city nemají místo, bylo dovoleno jen v renesanci. Jarry tak jako zázrakem představuje snad posledního z těchto zhýralců.“⁶⁴

Ačkoliv je Jarry pro svou neuchopitelnost pokládán za autora zcela se vymykajícího jakémukoliv konkrétnímu zařazení, můžeme v jeho díle nalézt mnoho společného s ostatními symbolistními díly. Jarryho tvorbu lze zařadit do období na přelomu 19. a 20. století. Doba, ve které dominuje především dekadentní a symbolistické literární hnutí (Mallarmé, Verhaeren, Maeterlinck, Quillard, Rachilde a další).

⁶⁴ Apollinaire, G. „Feu Alfred Jarry“, Les Marges, novembre 1909 in Œuvres complètes, sv. III., vyd. Balland-Lecat, 1966, str. 852

Je nezpochybnitelné, že síla symbolistického hnutí ovlivnila i Jarryho svéráznou osobnost. Jarry je stejně jako řada dalších symbolistů inspirován loutkami, často užívanými pro svou schopnost ztvárnit cosi obecného na úkor jedinečnosti, zaměřit pozornost na předávané myšlenky, a nikoliv na herce-interpretu. V inscenaci *Král Ubu* použije například loutku hlavy koně. Loutka dovoluje divadelní drama odosobnit a vnést do něho více nadhledu a objektivitu. Mimo jiné se projevuje Jarryho zájem pro mysticismus, platonismus a okultismus (román *Dny a noci*), významnými to inspiračními vlivy symbolistů. Jarry se s mnohými symbolistními umělci znal osobně. Jmenujme například Stéphana Mallarmého, A. Lugné-Poea, se kterým spolupracuje v divadelním prostředí, Rachilde, jeho jedinou ženskou přítelkyni a Remy de Gourmonta, se kterým založí časopis *L'Ymagier*. Uvádí se, že pokud Jarry hovořil vážným tónem, nebyl pro okolí nikterak zajímavým a jeho projev působil mdle, neoriginálně. Jeho doménou zůstává provokující, pikantní, bohémský a kontroverzní styl tvorby. Oproti svým ostatním současníkům byl jeho životní styl naprosto odlišným. Záhadný podivín se stává objektem pro vznik množství mýtů kolujících nejen o jeho osobě, ale i jeho tvorbě.

Ve svém díle *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika*, které nám může evokovat Flaubertovo posmrtně vydané dílo *Bouvard a Pécuchet*, výsměchářsky napadá zbožštělou podobu vědy. Stejně jako Jarry užívá G. Flaubert odborného žargonu a svět vědy dovede ad absurdum. Jarryho patafyzika je definována jakožto „*věda o pomyslných řešeních, která pouhým náčrtům symbolicky přiznává vlastnosti věcí zahrnutých do jejich možností*“. Jarry tímto dílem paroduje a demaskuje vědu, která se vše snaží popsat matematicky, ale ve své podstatě je prázdná a odtržena od celku a všeobjímající komplexnosti. Zesměšňuje nekritický vědecký úhel pohledu, který si nepřipouští pravděpodobnost náhody a omylu. V postavě doktora Faustrolla Jarry vytvořil „*hlupáka vědeckého*“.

Zcela zásadní je ovšem revoluční význam Jarryho tvorby. Fraška *Král Ubu* mohla dle řady kritiků vzniknout i jako reakce na vznešenost ostatních symbolistů, zejména pak krále divadelních her, Maeterlincka. Hra paroduje a zesměšňuje nejmávanější umělecké postupy a

city. Robichez ji označuje jako „parodii na symbolistické drama“⁶⁵. Je to právě sama hlavní postava, antihrdina Otec Ubu, která způsobí po uvedení inscenace šok, znechucení a skandál. Je natolik odlišná od symbolistických postav, že způsobí odmítnutí nejen ze strany diváků, ale i významných literárních kritiků. Jarry vytvořil karikaturu rozežranosti a hlouposti, umocněnou absurditou a vulgaritou hry. Nelze popřít skutečnost, že *Král Ubu* způsobí počátky „bojů o modernismus“ a významně determinuje vývoj moderního divadla a literatury 20. století. Stane se inspirací dadaistům, surrealistům a zejména tvůrcům absurdního divadla, Artaudovi a Delacroixovi.

Král Ubu bude uveden nejen na prknech francouzských divadel, i na těch zahraničních. Do Čech přinese *Krále Ubu* roku 1928 Jindřich Honzl v Osvobozeném divadle, poté v roce 1964 Jan Grossman v Divadle Na zábradlí. Jarryho hru přeloží Jiří Voskovec a život Ubovi vdechne herec Jan Werich. Nechybí ani filmové zpracování Macourka a Brabce, kde se role Uba zhostí slovenský herec Marián Labuda. Jarryho tvorba se dostává do povědomí široké veřejnosti po celém světě a dlouhá léta je inspirací mnoha modernistickým umělcům.

⁶⁵ Robichez, J. *Op. cit.*, s. 360 („parodie du drame symboliste“)

5 Analýza divadelních her Maurice Maeterlincka a Alfreda Jarryho

Analytická část bakalářské práce je zaměřena na analýzu vybraných divadelních her uvedených autorů, ve které se pokusíme shrnout poznatky o autorech a blíže specifikovat charakteristické motivy, přístupy a postupy v jejich díle. Tvorbu Maurice Maeterlincka představí divadelní hra *Modrý pták* a Alfreda Jarryho pětiaktovka *Král Ubu*. O zařazení uvedených děl rozhodla rozmanitost přístupů a inspirací, kterou nabízejí, ale také fakt, že se jedná o vrcholná díla obou autorů. Akademický a precizní Maeterlinck, neotřelý a bláznivý bohém Jarry. U každé hry nejprve shrneme základní informace co do jejich realizace na divadelní scéně a poté analyzujeme jejich celkové vyznění. Vzhledem k dějové obsáhlosti obou inscenací nebude uvedena struktura děje.

5.1 Maurice Maeterlinck: Modrý pták (*L'Oiseau bleu*)

Skromná hříčka. Maurice Maeterlinck těmito slovy označil své nejgeniálnější a nejúspěšnější dílo v dopisní korespondenci s Konstantinem Sergejevičem Stanislavským. Ruský režisér přivedl pohádkovou féerii na divadelní scénu Moskevského uměleckého divadla v roce 1908. Premiéra se tak konala v Rusku, nikoliv ve francouzských symbolistických divadlech, jak tomu bývalo u přechozích Maeterlinckových her. Režisér ji zasadil do fantastické poetiky, která patřila mezi jeho umělecké speciality a kterou chápal především jako „veselou zábavu“. Dobové zdroje uvádějí, že režisér kladl nebývalý důraz na výtvarné řešení a snažil se nalézt všemožné technické „vymoženosti“, aby byly inscenace co nejdokonalejší. Díky invenci Stanislavského tak vznikla kouzelná féerie, výpravná divadelní hra s fantastickým dobrodružným dějem plným pohádkových motivů a nadpřirozených postav. Nutno však podotknout, že Maeterlinck si ve svých popisech zakládal i na sebemenších detailech, čímž zjednodušil režisérovi inscenaci uchopit tak, jak bylo autorem původně zamýšleno.

Modrý pták, tajemná a magická hra plná záhad a symbolů, se dočká více než 3 000 světových repríz a bude uvedena i na česká divadelní prkna. V současné době můžeme mírně přepracovanou inscenaci navštívit ve Stavovském divadle pod taktovkou Štěpána Pácla. Z vlastní zkušenosti hodnotím inscenaci za velmi povedenou, ačkoliv byla hra mírně upravena. Sílu předávaných myšlenek však neztratila ani po režisérově intervenci. Inscenace čítá dvanáct obrazů a šest dějství, v nichž divák navštíví několik říší a setká se s osmdesátkou

postav, z nichž je však stěžejních pouze několik. I přesto, že hra stojí na pohádkových a magických prvcích, je si Maeterlinck vědom skutečnosti, že smysl a spokojenost, lze nalézt pouze v nás samotných díky uvědomění vyšších principů. Uvědomuje si, že neexistuje žádná magie nebo zaříkávadlo, díky kterému bychom mohli poznat pravou podstatu světa, nekonečného života a lásky či bezbřehého štěstí. Motiv diamantu má tak funkci jakéhosi přechodníku mezi světem duše a reálným světem. Odkrývá nám duševní povahu věcí i zvířat a propojí tak obě sféry světa – fyzično a duchovno. Motiv lásky, jímž je celá hra protkána, dovede diváka k poznání a procitnutí, že dlouho hledané Štěstí máme přímo před očima. Štěstí rodiny, přátel a zázemí. I Tylyl na konci příběhu nalezne hledaného modrého ptáka u sebe v pokojíčku – během celé výpravy si na něj ovšem ani na chvíli nezapomněl. Příběhem diváka provázejí snící děti – Tylyl a Mytyla, ačkoliv věk hlavních protagonistů nebyl blíže specifikován a můžeme ho pouze odhadovat. Spánek, ve kterém se hlavní postavy nacházejí, lze vnímat jako „krátkou a dočasnou smrt“ - stav, ve kterém vnímáme odlišně, zažíváme záhadná dobrodružství, která nás mohou formovat i po probuzení, vnímáme i to, co bychom v bdělém stavu a realitě běžně nezaregistrovali. Sněním ožívají věci, které by jinak byly němé (cukr, chléb, mléko ...) a naše duše je otevřena nadpřirozeným světům stejně jako duše dítěte. I v pohádce *Petr Pan* jsou to právě děti, které jsou senzitivní vůči nadpřirozenu – dospělí o tuto vlastnost přicházejí, když přilnou k materiální povaze světa a upozadí skrytý svět své duše. Vypravěč divákovi není znám a celou hrou nás provází smířlivým tónem bez přítomnosti velkých a bouřlivých emocí. S onou samozřejmostí tak divákovi předává nejen veselé a radostné momenty (setkání s maminkou), ale i ty nejtěžší a nejmotivnější životní situace (setkání Tylyla a Mytyl se sedmi mrtvými sourozenci, budoucím bratříčkem, který brzy po narození zemře – smrt si přeci nevybírání). K pochopení autorovy symboliky nás vede, jako je tomu i u jiných Maeterlinckových dramát, především naše vlastní intuice a smysly, nikoliv rozumovost a logika. *Modrý pták* je tedy právem označován jako divadelní drama se symbolistickými parametry.

5.1.1 Symbolika modrého ptáka

Motiv ptáka se nachází v hojném počtu nejen v českých, ale také evropských pohádkách. Moudrá sova, zlá vrána, shánčlivá straka, pomocnice sýkorka, holubové, krkavci, orli.

Pták je tradičním symbolem svobody pohybu a volnosti v neomezeném prostoru. Až do počátku 20. století bylo pro člověka prakticky nemožné přejímat vlastnosti ptáků a volně plachtit vzduchem – to nám umožnila až letadla, rogalá a další podobná zařízení. Napříč literaturou, filmem, výtvarným uměním i sochařstvím se tak setkáváme se symbolem ptáka, který zobrazuje vnitřní touhu lidí po svobodě a volnosti. Nejen fyzické, ale i duchovní, viz například symbol ptáka v Baudelairově básni *Albatros*.

Modří ptáci jsou často zobrazováni jako poslové mezi lidmi a duchovním světem. Ona modrá barva, kterou nese nebe či třeba roucho Panny Marie, symbolizuje nevinnost, klid, vnitřní jasnost a vyrovnanost, čistotu duše. Modrý pták je obvykle vnímán jakožto symbol radosti a štěstí, které člověka čeká v budoucnosti.

Modří ptáci tak získali základní význam, a sice z hlediska probuzení či prozření. V řecké mytologii je pták spojován s bohem lásky Erotem.

Modrý pták ve snu evokuje obsah nevědomí. Pták jakožto vzdušná bytost je spojen s duchovním světem a myšlenkami. Pták ve snu znamená svobodu, osvobození, nadpřirozenost a zboření hranic a omezení. Obvykle bývají symbolem představivosti, nových idejí, které potřebují svobodu, aby jim bylo umožněno vzniknout. Pták zavřený v kleci symbolizuje omezení, překážku či spoutanost. Většinou může představovat touhu po větší svobodě – člověk se cítí v určitém aspektu svého života omezený. Prázdna klec či klec s mrtvým ptákem symbolizuje zklamání.⁶⁶

Na duchovní úrovni představují ptáci ve snu duši člověka.

Podle Junga také bytost ptáka představuje duši andělů, nadpřirozené schopnosti a myšlenky. Hinduistická tradice zase vnímá ptáka jako symbol vyšší úrovně bytí.

5.1.2 Vyznění hry

Anglická spisovatelka Lidy Morse Straples se v roce 1911 vyjádřila o Maeterlinckově féerii následujícími řádky „...*Maeterlinck, tento náš veliký Mystik, vložil do své pohádky některé z největších pravd života. (...) Modrá, barva, jež reprezentuje Pravdu, je Chrámem světla,*

⁶⁶ *Petit Larousse des symboles*. Paris : Larousse, 2006.

*skrže nějž Božská inteligence sestupuje do všech částí Univerza... Čtenář se musí povznést nad jednotlivosti a vnímat postavy jako síly, principy či vlastnosti ...*⁶⁷

Straples svým novognostickým výkladem rozebírá celou divadelní hru, nevynechá jedinou repliku a v každém prvku dokáže nalézt skrytý a mystický význam. Nelze pochybovat, že by Maeterlinck hru s tímto záměrem nenapsal. Pokusil se do své pohádky vložit maximum své vlastní jasnozřivosti a vhledu. Výsledkem se stalo vrcholné dílo jeho celoživotní tvorby, které už nikdy nepřekonal.

Modrý pták se zdá být nejen pohádkou pro děti, ale i poetickým příběhem plným symbolů pro dospívající a dospělé diváky. Podobně je tomu i u filosofické pohádky *Malý princ* Antoine de Saint Exupéryho. Maeterlinck se staví do role „tápajícího dítky“, které podobně jako *Malý princ*, nalézá pravé vnitřní poznání a svět, který ho obklopuje. Závěrem srozumitelně a se vši klidností oznamuje, že dokonalé a nekončící štěstí nelze nikdy nalézt, ani jej uchopit. Štěstí, pokud nehovoříme o těch přízemních, které Maeterlinck kritizuje, se ukrývá v běžných, leckdy až banálních okamžicích života, kdy ani nevnímáme jeho přítomnost. Především se jedná o štěstí domova, rodiny, přátel, potravy či zdraví. V oné obyčejnosti je obsažena krása i pomíjivost-Autor divákům poodhaluje bohatství, se kterým se dennodenně setkávají, aniž by si to blíže uvědomovali a vědomě prožívali. Díky této výpravné hře však může divák dojít k procitnutí a pocítit vděčnost za veškerá životní štěstí, kterými je jeho život naplněn. Maeterlinck pracuje s alegorií cesty, metaforou osobního vývoje. Právě skrže cestu docházíme k transformaci.

Tyltyl a Mytyl ve svém snu zavítají do tajuplných říší a světů, ve kterých ožije duše všech přítomných – věcí (cukr, mléko, chléb), ale i zvířat (kočka, pes). Všudypřítomný dětský údiv a zvědavost nám může evokovat známou pohádku *Alenka v říši divů* od Lewise Carrolla, ve které se hlavní hrdinka ocitá ve fantaskním světě, zatímco tvrdě spí. Závěrem snové cesty Tyltyla a Mytyl se dozvídáme, že nejdůležitější je láska a konání v pravdě a dobru. Bylo by ovšem chybné považovat Maeterlinckovu hru za jakousi edukační pohádku s jasně vymezenými parametry dobra a zla, jak jsme tomu navyklí u běžných pohádek, například u

⁶⁷ Tisková zpráva, Praha, Národní divadlo, 2015. <https://www.datocms-assets.com/11302/1575536927-tz-m-ptak.pdf>

Hanse Andersena či lidových pohádek (Červená karkulka, Jeníček a Mařenka). Divák se sám rozhoduje, jak poodhalené snové světy uchopí.

Hlavní postavy Tylytl i Mytyl dojdou k poznání svou vlastní vnitřní transformační cestou skrze fantazii a představy. Sourozenci od počátku neměli ani ponětí, že podnikají cestu, na konci které je čeká prozření, či dokonce poznání vyšší životní pravdy. Snažili se pomocí víle Beryluně nalézt Modrého ptáka, který by uzdravil její nemocnou holčičku, aniž by tušili, že jednoho takového mají ve svém dětském pokojíku. Hledané štěstí měli přímo před očima, což si závěrem uvědomí. Sourozenci nejsou vypravěčem, alias Maeterlinckem, vedeny ani kárány, Maeterlinck nad nimi nestojí se zdviženým ukazováčkem a nepřikazuje, jak se mají v které Říši chovat, či co si z ní odnést. Tylytl a Mytyl docházejí vlastního poznávání skrze svá rozhodnutí, která učiní nejen na začátku, ale i v průběhu hry. Vnitřní transformace tak nastává mimoděčně. Povahové rysy, především pak ochota, započnou pohádkovou cestu, na konci které jsou děti moudřejší a uvědomělejší. Děti se setkají se smrtí, nemocemi, přízraky, radostmi, štěstím i láskou a všechna tato setkání formují jejich osobnost. Maeterlinckova hra se vyznačuje nostalgickými motivy (venkovský domek, včelí úl), ale také množstvím stereotypů. Ty můžeme sledovat ve vztahu Kočky a Psa, kdy je znovuoživen stereotyp odvěkého rivalství. Kočka je značně negativní postavou – nabádá ostatní Duše ke zradě a v říších se také snaží vyvolat nenávist k příchozím sourozencům (Palác Noci, Les). Pes naopak stojí v pozici věrného přítele, který Tylytla brání a podporuje, seč mu síly stačí. V Lese, říši, která je zasvěcena stromům a zvířatům, můžeme vysledovat Maeterlinckovu životní filosofii – právě díky diamantu, který zobrazí vnitřní svět stromů i živočichů, vidí sourozenci škody, kterých se lidstvo napáchalo (konzumace zvířat, kácení stromů). Je známo, že Maeterlinck byl z etických důvodů vegetariánem, a proto lze tuto říši vnímat jako Maeterlinckův kritický pohled na bezohledné zabíjení zvířat, jejichž duši bez kouzelného diamantu neslyšíme, ačkoliv zoufale volá.

Nejen duše dětí, ale i ta diváková je v závěru inscenace vyzrálejší. Maeterlinck nikterak nesděluje své vlastní dojmy z cesty dětí, ale nechává závěrečné zhodnocení na divákovi, tedy každý z přítomných si může na závěr odnášet trochu jiný požitek a dojmy.

V Zemi vzpomínek (kde žijí ti, co zemřeli) i v Říši budoucnosti (ve které se modré děti připravují na svůj příchod na Zemi) aplikuje Maeterlinck filosofické úvahy o lidské konečnosti.

„Když myslím na matku, na otce, na dva bratry a na pět nebo šest přátel, kteří jsou již mrtví, stále existují a žijí tak opravdu, jako když byli živí. Jsou kolem mne, a já se jich nepotřebuji dotýkat, abych věděl, že jsou tu. Nemám o tom nejmenší pochybnosti. Poznávám je lépe, než kdyby žili. Nemění se již. Ztratili všechny chybičky a jsou stále usměvaví, jako by přicházeli z nejkrásnější země. Kdybychom je chtěli zdržet, neodcházeli by, ale mají strach, že by nás obtěžovali. Když je jich kolem nás více, je zajímavé vidět, že nedávají najevo, že by se vzájemně znali. Je to tím, že žijí pouze pro nás.“⁶⁸

Maeterlinck se nebojí do své snové hry zakomponovat nepříjemné a tragické prvky, tabuizovaná témata. V Maeterlinckově fiktivním světě totiž vládne dobro, soucit, smíření a láska, lež či „obejití nepříjemného“ zde nemá žádné místo. Nikde také nebylo specifikováno, že by pohádkové drama bylo primárně určeno dětským očím. Dospělý jedinec je určitě schopen těžká témata sám ve svém nitru zpracovat. Smrt vnímá Maeterlinck podobně jako spánek a s naprostou přirozeností a pokorou téma rozvíjí a citlivě divákům prezentuje. (Mrtví prarodiče i sourozenci hlavních postav spí a vzbudí se vždy, když na ně někdo živý pomyslí, závěrečné loučení Duší, setkání s budoucím bratříčkem, který brzy po narození zemře). Vše podává autor pozitivním, pokorným a smířlivým způsobem, nikterak se téma ale nesnaží parodovat, zlehčovat či přehnaně dramatizovat. Smrt je přítomna naprosto nenuceně a doplní fiktivní podobu světa o základní zákonitosti světa reálného. Kromě nadpřirozených motivů a postav stojí oba světy na podobných zákonitostech a v mnohém se vzájemně prolínají. I fiktivní postavy odkazují na postavy z reálného světa – maminka, Štěstí, víla Beryluna. Setkáváme se však i s prvky z odlišných pohádek – v jedné z říší se postavy oblékají do šatů odpovídající jejich vlastní povaze (šaty jsou pak z pohádek: Paleček, Popelka, Mařenka nebo Modrovous).

⁶⁸ Maeterlinck, M. *Modrý pták*. Praha: ND, 2015, s. 17. Převzato z programové brožury k inscenaci ND, režie Štěpán Pácl.

Dramatická tvorba vlámského symbolisty však není primárně a záměrně cílena na dětské publikum, jak se mnoho dnešních diváků domnívá. (Soudě dle věkového průměru přítomného v Páclově inscenaci, kterou jsem zhlédla v únoru 2020 ve Stavovském divadle). Ba naopak je velmi náročnou jak z hlediska předávaných myšlenek, tak i po stránce jazykové. Divák musí být schopen vlastní interpretace a výkladu a nalézt v inscenaci autorovo základní sdělení, nikoliv pouze zábavné postavičky a kouzelné říše. Interpretace, obzvláště u mnohoznačných maeterlinckovských her, znamená také způsob, jakým režisér příběh inscenuje. I sebemenší škrty či přepisy mohou fatálním způsobem ovlivnit celkové vyznění inscenace.

Maeterlinck po sobě tímto dílem zanechává pohádkový svět geniálního „tápajícího dítěte“, Malého Prince, ve kterém znovuoživuje ideje a svou vlastní životní filosofii. Pohádkový příběh *Modrého ptáka* je nutno vnímat „mezi řádky“, abychom skutečně odhalili pravou podstatu opravdového světa skrytého v pohádkových říších a význam jeho nosných myšlenek.

5.2 Alfred Jarry: Král Ubu (*Ubu Roi*)

Alfred Jarry hru vydal roku 1896 a ještě tentýž rok byla zinscenována v Lugné-Poeově symbolistickém divadle Théâtre de l'Œuvre v Paříži. Jelikož jsem okolnosti uvedení kontroverzní inscenace konkretizovala již v předešlých kapitolách, uvedu pouze způsob, jakým Jarry hru prezentoval publiku. Samotné hře předcházela monotónní a nezáživný projev autora, ve kterém zdůraznil, že děj se odehrává „nikde, tedy v Polsku“. Informoval diváky také o mnohoznačnosti hlavní postavy – je jen a pouze na divákovi, jak si Uba interpretuje. I přesto, že se jedná o frašku, předává Jarry hlavní myšlenky vážným tónem a za každou Ubuovou vyřčenou frází cítíme autorovu kritiku morálních poklesků a povahových kazů.

Kromě hlavního titulu *Ubu králem* je ubuovský cyklus doplněn ještě o další hry: *Ubu paroháčem* (1897), *Ubu spoutaný* (1900) a *Ubu na homoli* (1906). Český překlad zpracují bratři Voskovcovi (Prokop a Jiří). Prokop překládá Jarryho hříčky již existujícími českými výrazy, Jiří vytváří české neologismy, které by svým významem byly co nejpodobnější původním Jarryho slovním hříčkám. Na následujících několika příkladech, které byly uvedeny také v publikaci *Alfred Jarry et la culture tchèque*, můžeme vysledovat rozdíly mezi přístupy obou překladatelů.

„**Ventrebleu**, de par ma chandelle verte ...“ (Alfred Jarry)

„**U modrého pupku** a při mém zeleném ptáku...“ (Jiří Voskovec)

„**Modrije** a při mém zeleném ptáku...“ (Prokop Voskovec)

Další ukázka

„Tais-moi, **ma douce enfant**.“ (Alfred Jarry)

„**mlč, mé sladké dítě** ...“ (Jiří Voskovec)

„**mlč, cukroušku** ...“ (Prokop Voskovec)

I přes obdivuhodnou jazykovou invenci Jiřího Voskovce nebyl jeho text v původní podobě po uplynutí třiceti let snáze hratelný. Překlad Jiřího Voskovce byl do jisté míry překladem „otrockým“. Prokop jeho překlad v roce 1961 poupravil, text neztratil na své aktuálnosti a použitý jazyk je stále živý a snáze „inscenovatelný“. Bez pochyb lze Prokopa Voskovce považovat za nejnápaditějšího českého překladatele „ubuovského“ cyklu. Z textu odstranil doslovně přeložené frazeologismy, nahradil i doslovnost překladu a upravil slovosled, který Jiří ve značné míře pouze kopíruje z francouzského originálu. Těžko však usuzovat, který z textů lépe vystihl Jarryho neobvyklou slovní hru.

„Aussi bien, qu'elle peut aller tout en allant très mal. Par **conséquent de quoye**, le plomb la penche vers la terre et je n'ai pu extraire la balle.“ (Alfred Jarry)

„**I je mu najläpe**, jako **len može byť**, keď je mu zle. **Násliadkom** čehož je olovem skloněno k zemi, neboť **som němohol vyjmút kúlku**.“ (Jiří Voskovec)

„**Nejlíp** jak jen může být, **vašnostpane**, když je mu zle! **Následkem tím** je olovem skloněno k zemi, protože jsem nemohl vytáhnout kulku.“ (Prokop Voskovec)

V předcházející ukázce rozmluvy Ubuových vojvodů-sympatizantů spatřujeme snad největší rozdíl v překladatelských přístupech sourozenců Voskovcových. Zatímco Prokop V. se rozhodl o překlad morfologického a lexikálního charakteru, Jiří V. v rozmluvách vojvodů užije nesourodou kombinaci češtiny a slováckého nářečí. Práce s nářečím má zřejmě naznačit nespisovnou jazykovou rovinu Jarryho originálu, ovšem v celkovém vyznění hry se jeví jako podivný. Tuto neobvyklou kombinaci používá i v těch částech textu, kdy vojvodové hovořili bez příznakově a bez slovních hříček. Nutno podotknout, že Jarryho

slovní hříčky jsou skutečným překladatelským oříškem. Každý překlad svým způsobem deformuje původní Jarryho text. Jde tedy především o to, aby byla hra předána co nejpodobněji a bez deformací smyslu díla. Oba sourozenci Voskovcovi se s tímto nelehkým úkolem popasovali se ctí. Český divák tak není o tuto neobvyklou inscenaci díky znamenité práci bratrů Voskovcových, ochuzen. Čtenář může zvolit, který překladatelský přístup se mu bude více zamlouvat – ti, kteří však preferují co nejbližší přiblížení originálnímu vyznění, zvolí překlad Prokopa Voskovce.

5.2.1 Postava Otce Ubu

Následující kapitola bude věnována charakteristice hlavní postavy, Otcu Ubuovi, která nabízí skutečně bohatý podklad k bližší psychologické analýze.

Otec Ubu. „Merdre!“

Jarry už od prvního vyřčeného slova dává divákům v sále jasně najevo, s kým mají v případě eponymní postavy tu čest. Otec Ubu vulgárním a argotickým výrazivem rozhodně nešetří a své představivosti při vymýšlení nadávek meze neklade. Z úst tak chrlí vše, co ho v dané chvíli napadne. Nejen chování, ale i Ubuovo vyjadřování se zcela vymyká obecným morálním principům a normám. Ubu svým slovníkem a gestikulací dokonale prezentuje hulváta a blba, kterým sám ve své podstatě je. Neskrývá se za masku domnělé slušnosti a bez skrupulí vystavuje své pravé „Já“ na odiv všem přítomným. Jeho slovník neprochází žádnou cenzurou. Kromě „merdre“ tak z jeho úst slyšíme nadávky „bourgre“ či „cornegidouille“ a mnoho dalších. Jedná se o zkomoleniny běžných francouzských nadávek („merde“, slepeniny slov „cornes a couilles“ a „bougre“). V inscenaci se nachází pouze malé množství Ubuových vět, které neobsahují vulgární výrazivo. Tam, kde vulgarismy nejsou přítomny, se ale objevují posměšky a pokleslá mluva.

Nábožensky založený náš roztahovačný antihrdina rozhodně není, což dokládají výraziva jako „de par ma merdre, par saint Jean, saint Pierre et saint Nicolas!“ či „Ten zlý člověk mne zabije. Svatý Antoníne a všichni svatí, orodujte za mne, dám vám nějakou pfinanci a budou pro vás pálit svíčky.“ Náboženstvím pohrdá a jména svatých zakomponovává do svých posměšných vět. Ubu je zkrátka přesvědčen, že si může dovolit vypustit z úst opravdu cokoliv. Vlastní ohromné množství hodností, díky kterým je přesvědčen o svých vlastních kvalitách. Sebevědomí má Ubu na rozdávání.

Nejmladší královský syn, Hromoslav (v originálním znění Bourgelas = trouba/dobrák), skutečný povahový kontrast Otce Ubu, Ubem nesmírně pohrdá a v inscenaci se o něm vyjádří následovně: „Nějaký sprostý otec Ubu, kdovíodkud příšlý dobrodruh, mrzký zhýralec, ohavný pobuda, ožrala!“ („Un vulgaire Père Ubu, aventurier sorti on ne sait d'où, vile crapule, vagabond honteux!“). Hromoslav je jedinou přeživší postavou s kladnými povahovými rysy. Osamoceně tak stojí v kontrastu proti Ubuově partičce a neochvějně touží po spravedlnosti – pomstít smrt královské rodiny.

Jakmile se Ubu v Polsku chopí moci a stává se králem, začínají se projevovat jeho uzurpátorské a diktátorské sklony. Rozvalí se na královský trůn, v ruce třímá místo žezla záchodovou štětku a vytváří reformy, které nejsou v ničí – pouze v jeho vlastní prospěch. Ubu svým chováním do jisté míry paroduje klasické rytířské hry a historická dramata – zvláště pak naráží Jarry na anglického spisovatele Shakespeara a jeho dramata Mackbetha a Hamleta. „Touto reformou vzápětí zbohatnu, potom všechny povraždím a půjdu.“ („Avec ce système, j'aurai vite fait fortune, alors je tuerais tout le monde et je m'en irai.“). „Říkám vám, že chci zbohatnout a nepustím ani šesták.“ („Encore une fois, je veux m'enrichir, je ne lâcherai pas un sou.“). „Já budu uprostřed jako živoucí citadela a vy budete kroužit kolem mne.“ („Je me tiendrai au milieu comme une citadelle vivante et vous autres graviterez autour de moi.“). Ubu v zásadě nehledí na následky svého jednání, ba co více, jsou mu naprosto lhostejné. Jediný, kdo Uba zajímá, je on sám a jeho vlastní rozežrané potřeby, což dokládá následující větou.: „Dám si přečíst seznam SVÝCH statků. Písaři, přečtěte seznam MÝCH statků.“ („Je vais me faire lire MA liste de MES biens.“).

Své potřeby staví Ubu nad potřeby všech ostatních, včetně potřeb Matky Ubu, která je mu citově nejbliže. S tou však Ubu nemá nikterak vřelý vztah a často se tak i ona stává obětí Ubuovy hulvátské mluvy. Častuje ji nehezkými výrazy, občas také nadávkami: „Ó ty mrcho!“ („Ah! Charogne!“), „Chyťte matku Ubu, uřízněte jí uši!“ („Attrapez la Mère Ubu, coupez les oneilles!“) „Obluda! Do všeho strká drápy a člověk neví, jak ji nachytat!“ („Une horreur. Elle a des griffes partout, on ne sait par où la prendre.“) či „Štěkno pitomá, co tu k čertu děláš?!“ (Je vois bien que c'est toi, sotté chipie ! Pourquoi diable es-tu ici ?“) V jeho očích je ošklivá, hloupá a dobrá leda tak k tomu, aby mu posluhovala. Záleží mu pouze na financích, majetku a jídle.

Vzezřením je Ubu typický roztahovačný hlupák bez špetky studu či sebereflexe. Jeho *panděro* se dme a rozprostírá do celé šíře prostoru a znázorní Ubuovu nekonečnou rozežranost a živočišnost. Ubu je čisto čistým konzumentem, materialistou a vševědem, který chce vlastnit a ovládat celou zem, nejlépe i celou planetu (Kdo by to taky svedl lépe, než on?). Svou hloupostí si je do jisté míry vědom, ale svádí ji na všechny ostatní: „Vy můžete za to, že jsem se překl, jste příčinou mé blbosti!“ („Vous me faites tromper et vous êtes cause que je suis bête!“). „Ano, jsem ožralý, poněvadž jsem vypil hodně francouzského vína.“ („Oui, je suis saoul, c'est parce que j'ai bu trop de vin de France.“)

Ve srovnání se snovými a kultivovanými postavami, se kterými nás ve své féerie *Modrý pták* seznámil akademický Maeterlinck, nám bohém Jarry zprostředkuje pýchu bez hranic, neúctu ke všem morálním hodnotám, koncentrované zlo, konzum, materialismus a všudypřítomnou vulgaritu. Vedlejší postavy neustále procházejí cyklem kontrastů a v jednu chvíli Ubovi fandí, ve druhé ho nenávidí a zosnují proti němu plány. Ubu v sobě nese všechny negativní lidské povahové rysy, čímž se pro diváka stává snadno uvěřitelnou postavou, každý z nás se někdy setkal s někým, kdo určitý „ubuovský“ rys měl. Ubu se tak stává skutečným lidským archetypem, který nestárne a neuvadá, nýbrž je vždy v určité koncentraci v každé společnosti přítomen.

5.2.2 Vyznění hry

Charles Dobzynski, francouzský básník a novinář, se o Jarryho frašce vyjádřil následujícími slovy: „*Celé dílo Alfreda Jarryho, a zvláště jeho pověstná fraška Ubu králem, spočívá na vyzývavých a bořivých silách humoru přivedeného na bod varu, Jarry tak kuje krutou a ostrou zbraň proti buržoazii, proti chlupáčkům i filistrům. Na věčné časy je zesměšňuje ve svém satirickém divadle, jež nic neztratilo ze svého elánu a významu. U Jarryho přechází bezpochyby smysl pro humor až v zálibu v absurdnosti, až v protirozumové opojení absurdnem, jež rozvrací naše vědění o světě, prohání rozpory společnosti sítem satiry, aniž vždy pronikne až k podstatě, ke kořenům věcí, přičemž zákony skutečnosti zavrhuje jako nepochopitelné. Intelektuální anarchismus Jarryho však nikterak nebrání francouzskému básnictví, aby díky svému géniu netěžilo z objevů a možností, které dosud neznalo nebo jichž nedovedlo tak účinně využít.*“⁶⁹

⁶⁹ Jarry, A. *Ubu králem, Ubu spoutaný*. Praha: Artur, 2017. str.: 121-122

Stejně jako je tomu u *Modrého ptáka*, i *Král Ubu* je přeplněn postavami i dějem, který se odehrává na několika různých místech. Nacházíme se ve zcela rozdílných prostředích (dům Ubuových, polský královský palác, jeskyně, bitevní pole v Rusku), které jsou na jevišti přítomny všechny naráz (Jarry usiloval o plynulost hry, kterou by dle něj rušilo stahování opony). Postavy neustále někam či odněkud prchají, znovu a nečekaně se objevují na scéně a bez ustání procházejí cyklickým vývojem (přítel x nepřítel). Děj je také velmi dynamický. Jediným neměnným prvkem je Ubuova osobnost, která na rozdíl od hlavních hrdinů Maeterlinckovy snové hry, neprojde vnitřní transformací a v závěru hry zůstává stejná jako na začátku.

Nevíme, jak dlouhý je časový úsek děje, autor tento prvek blíže nespécifikoval. Chaotická a přeplněná scéna evokuje pomyslný prostor bez přítomnosti času, ve kterém se Ubuův příběh odehrává. I Maeterlinck si ve své féerii pohrával s prvkem času (výprava v představách dětí trvá rok, ve skutečnosti se však odehrává během jedné noci). Jarry do hry, která je vystavěna na množství hyperbol, zakomponoval válečné tažení v Rusku, které dopadne tragicky. Může nám tak evokovat jiná francouzská tažení, která dopadla podobně tragicky. Rusko je motivem země, ve které francouzský národ prohrává.

Celkové vyznění Jarryho originální a bláznivé frašky lze pojmout jako Jarryův ostrý posměch všudypřítomnému „blbství“ lidí. Právě tato kontroverzní hra poukazující na společenské nešvary způsobí onu masivní vlnu pobouřených reakcí. Jarry se svým kontroverzním dílem dotkl přiznané či nepřiznané vlastnosti společnosti, kazu společnosti a s úšklebkem na rtech se jí otevřeně vysmívá. Hru lze ovšem chápat dvojí optikou, a sice i jako určitou fascinaci tímto společenským fenoménem. Je známo, že sám Jarry se na sklonku svého krátkého života začínal do jisté míry Ubuovi podobat. Není tedy vyloučeno, jak zmínila L. Jelenová, která vychází z Dubbelboerovy diplomové práce, že *Král Ubu* představuje také jakousi *syntézu Jarryho rozpolcenosti, průměrnosti a unikátnosti zároveň*. Do jaké míry však Jarry předstíral, můžeme pouze spekulovat. Celý jeho život byl podivuhodným kolotočem revoltujících snah (venčil kartáček místo psa, chodil oblékán do vyzývavých barev, používal revolver místo zvonku při jízdě na kole, opovrhoval ženami-kromě umělkyně Rachilde). Ubu díky Jarrymu vstoupil do povědomí lidí a zůstává tam i nadále. Nejhorší skutky, které koná, vyvolávají smích i zděšení. Parodie, nadsázka a ironie

prostupuje celou hrou, Jarry nevytváří iluzi skutečné události, herci se nemusí do role „převtělovat“ či ji „naplno prožívat“. Každá fráze, kterou Ubu vypustí ze svých nekontrolovatelných úst, je doprovázena kritickým a všudypřítomným intelektem Jarryho. Jarry svým ostrým humorem „na hraně“ a aktuálností zasadí ránu nudně seriózním a šablonovitým hrám. I přesto, že by se zpočátku mohlo zdát, že Jarryho fraška přitáhne především publikum nízkých mravů a intelektu, či diváky podobně excentrické, Jarrymu se dostane pozornosti i od vážných a lyrických diváků. Psalo se, že má „*prostotu Aristofanovu, moudrost a bezohlednost Rabelaisovu a lyrickou fantazii Shakespearovu.*“⁷⁰ Na závěr si dovolím citovat francouzského básníka Charlese Dobzynskiho, který prohlásil, že s Jarrym začíná „*explozivní éra humoru jako nové poetické hořlaviny, jež zcela sama byla s to vytvořit revoluční díla.*“⁷¹

⁷⁰ Jarry, A. *Ubu králem, Ubu spoutaný, Ubu na homoli, Ubu paroháčem*. Překlad: Voskovec, P., Turek P. Praha: Garamond, 2004. str.: 199

⁷¹ Jarry A. *Ubu králem, Ubu spoutaný, Ubu na homoli, Ubu paroháčem*. Překlad: Voskovec, P., Turek P. Praha: Garamond, 2004. str.: 2

Závěr

Proč jsme se rozhodli označit uvedené tři autory (Jarryho, Maeterlincka a Verhaerena) jako významné symbolisty, co je argumentem k jejich zařazení k tomuto hnutí? Jedná se především o rysy, tendence jejich vlastních estetik, které zásadním způsobem přispěly tomuto hnutí a přišly s revolučními uměleckými změnami.

Už z předcházejících kapitol je zřejmé, že osobnostní profily a život jednotlivých autorů se liší natolik, že mezi nimi nelze nalézt téměř žádný shodný prvek. Maurice Maeterlinck prožívá svůj život poměrně klidným a naplněným způsobem, přičemž se dožije vysokého věku i uměleckého uznání na snad nejvyšší možné úrovni (Nobelova cena za literaturu). Émile Verhaeren byl celoživotně sužován psychickými i fyzickými problémy, bojoval s ideovou i morální rozpolceností a zemřel tragickou nehodou. Jeho tvorba se však už za autorova života dočkala mezinárodní slávy a uznání. Alfred Jarry zemřel již ve věku 34 let v naprosté osamělosti a odloučení následkem svého bohémského sebedestruktivního života, kterému dominovaly drogy a absint, jeho dílo bylo soudobou společností odmítnuto, popliváno a nepochopeno.

Více než osobnost zmíněných autorů, kterou jsme dostatečně probrali v prvních kapitolách, nás ale bude zajímat jejich umělecký přínos k následujícímu literárnímu a divadelnímu estetickému vývoji.

Maurice Maeterlinck

Přímý odkaz a vliv na další literární vývoj je v případě vlámského dramatika téměř nemožné dohledat. V reakci na jeho tvorbu neexistují ani nevznikají žádné umělecké skupiny, směry a proudy, které by na Maeterlinckovy estetické tendence přímo navazovaly.

I tak ovšem existuje, jak podotýká L. Jelenová, jeden ze specifických rysů Maeterlinckovy tvorby, který do jisté míry determinuje i následující vývoj. Hovoříme o hudební stránce Maeterlinckových děl. Nejprve byl zhudebněno drama *Pelleas a Melisanda*, které jako operu představil Claude Debussy, a sice v roce 1902. Dalšího zhudebnění se dočkala hra *Ariana a Modrovous* a sice v roce 1907 pod taktovkou Maeterlinckova přítele Paula Dukase. Podobně jako je tomu ve fascinujících verších Émila Verhaerena, který čtenářům předal věrné a dokonale vykreslené poselství belgické domoviny, i Maeterlinck ve svých dílech předvedl

nepopíratelný talent v práci s muzikalitou. Maeterlinckův symbolismus tak proniká do operního umění. I ve 21. století jsou ve formou opery k vidění některá Maeterlinckova díla – Národní divadlo v Praze uvedlo v roce 2013 hru *Pelleas a Melisanda*, v současnosti je k vidění také činoherní inscenace *Modrý pták*, a sice ve Stavovském divadle. *Ariana a Modrovous* pak byla uvedena již roku 1935 v Národním divadle v Brně. Ovšem, jak podotýká Starkie, estetika symbolismu jako by už nepatřila do nového století. „*S příchodem první světové války v roce 1914, která uzavřela 19. století, bylo očividné, že symbolismus přestal již dávno existovat.*“ Přestože Maeterlinckův symbolismus neměl přímé pokračovatele, i v dnešní době adaptace Maeterlinckových divadelních her sklízí ohlas a těší se divácké návštěvnosti. Maeterlinckovo básnické poselství tak působí i nadále.

Émile Verhaeren

Podobně jako Apollinaire či Dehmel, přichází Verhaeren s novým pojetím básnického umění. Ve svých dílech aplikuje poezii v próze, volný verš i mísení mnoha stylů. Zasadil se tak o rozbití tradiční formy básně, proměnil její pevný stavební řád v dynamické pásmo a volnou asociaci představ a myšlenek. Verhaeren svými figury a tropy ohromuje skupinu francouzských básníků, z nichž můžeme jmenovat například: Jules Romains, Charles Vildrac, Alexandr Mercereau či Théo Varlet. Verhaeren ohromuje tím, co je v jeho genialitě nejvlámštějšího. Básníci okouzlení vrtošivým a vzpurným rytmem Verhaerenovy revolty (*Chapadlovitá města*) nezapomínají ani na jeho houževnatost a ušlechtilou vášeň v objevování poezie v projevech každodenního života (komerčního a průmyslového).

V Čechách inspiroval Verhaerenův básnický styl tvorby tvůrčí skupinu Stanislava Kostky Neumanna a *Almanach* z roku 1914 – hovoříme o předválečném období, ve kterém je inspirací také futurismus F. T. Marinettiho. Přestože se česká umělecká scéna zaobírala spíše tradičním typem lyrické písně, vznikla také menší skupinka umělců, která Verhaerenovy postupy nadále rozvíjela.

Alfred Jarry

Jarryho tvorba, ať už byla jakkoliv kontroverzní a nesnadno zařaditelná, měla zcela nezpochybnitelný vliv na vývoj předválečné avantgardy (kubismus, futurismus, surrealismus) a absurdního dramatu (Samuel Beckett, E Eugène Ionesco). Ačkoliv se poválečná absurdita v dílech 20. a 21. století projevuje ve zcela odlišných významech (reakce

na hrůzy války, genocidy, rozvíjející se konzumní společnost, globalizace, elektronizace atd.), pracují autoři s tématy, se kterými pracoval již Jarry.

Na počest umělce vzniklo v Paříži roku 1948 'Patafyzické kolegium (Le Collège de 'Pataphysique). Společnost se věnuje „erudovanému a neúčinnému výzkumu“. Mottem je latinská fráze „Eadem mutata resurgo“ („Znovu povstanu stejný, ale jiný.“) a mezi členy nacházíme N. Arnauda, L. Étienna, Latise, F. Le Lionnaise, J. Lescure, R. Queneau, B. Viana, M. Duchampa, barona J. Molleta a mnoho dalších. Do roku 2014 stál v čele Kolegia vícekurátor Lutembi-a crocodile, nyní je novou vícekurátkou Tanya Peixoto, členka Londýnského ústavu 'patafyziky. Stálým prokurátorem je fiktivní doktor Faustroll (tzv. neodvolatelný kurátor). Kolegium vydává četné publikace nazývané *Zelené svíce* (Virdis Candela), *Cahiers* (periodika), *Dossiers* (spisy) a *Subsidia 'Pataphysica* ('patafyzické příspěvky).

Ačkoli byla centrem 'patafyzického dění vždy Francie, Jarryho „věda“ si své stoupence získala i v dalších zemích po celém světě. Juan Esteban Fassio vytvořil mapu Kolegia 'patafyziky a jeho institutů. Kromě Francie tak tento vtipný spolek působí i v Miláně, Londýně, Buenos Aires, Budapešti, Edinburgu či Lutychu. Do Čech se Jarryho inspirace dostává během socialistického režimu, kdy se malá skupinka Jarryho přívrženců rozhodla vydávat časopis s názvem PAKO (složenina slov 'patafyzika a kolegium). Jarryho díla byla tou dobou inspirací české filozofii undergroundu.

Další 'patafyzickou institucí je Londýnský institut 'patafyziky, který vznikl v září roku 2000 za účelem propagace Jarryho myšlenek v anglicky mluvících zemích. Skládá se z: Odboru pro výzkum podprahových obrazů, Komise pro nadměrné ochlupení a vousatost, Oddělení dogmat a teorie, Oddělení šprtů, Oddělení rekonstrukční archeologie a Patentovací úřad. V reakci na 'patafyziku vzniká soukromé muzeum v USA s názvem Musée Patamécanique.

Nelze opomenout také „Théâtre Alfred Jarry“, které založili surrealisté Roger Vitrac a Antonin Artaud, jež svým konceptem i inscenacemi přímo odkazují na Jarryho tvorbu. Egon Vietta a Antonin Artaud se v časopisu *Antarès* vyjádřili v roce 1959 o Jarryho přínosu divadelní scéně následovně: „*Po divadle Jarryho se divadlo už nebude moci izolovat ... vskutku se stane místem, kde se jedná ... kde se náhoda opět ujme svých práv. Inscenace na Divadle Jarryho bude vzrušující jako karetní hra, které se všichni zúčastní. Divadlo Jarryho*

*se vynasnaží dát životu, nač život zapomíná nebo co nedovede vyjádřit.*⁷² Jarry inspiruje vznikající divadlo také svým osobitým humorem – humorné deformace lidských osobností se projevují plasticky (pomocí masek, velkých loutek a podobně). Artaud spíše než o „novoty“ usiluje o sloučení podstatných idejí z nejstarších i nejnovějších dob a přetavuje je v komplexní divadlo.

Jarry dále inspiruje svým novým pojetím gesta, které chápe jako formu emoce, nikoliv jako znakovou řeč symbolistického významu, jak ve své publikaci zmínil Paul Pötner. Tyto nové principy přejímá Decrouxova mimická škola, pro kterou se Jarryho pojetí gest stane uměleckým cílem.

Jarryho odkaz modernistickým literárním hnutím je právem zcela nezpochybnitelný. I přesto, že se Jarry za svého života nesetkal s uměleckým uznáním své tvorby v takovém rozměru, jako tomu bylo u Verhaerena či Maeterlincka, byl to právě Jarry, kdo následující umělecký vývoj zasáhl nejvýrazněji.

Každá z uvedených osobností se v období symbolismu významně prosadila. Bylo to právě díky nejvýraznějším inovacím, které v rámci soudobé estetiky prosazovaly. Verhaeren se stal ikonou francouzsky psané belgické poezie a zcela zásadním způsobem determinoval následující básnický vývoj. Maeterlinck, svou genialitou a talentem, dokázal, že symbolistické snahy lze přenést na divadelní prkna. Jarry svou fraškou položil základy novému modernímu absurdnímu dramatu a jeho koncepty byly nadále rozvíjeny zejména v Artaudově divadle a Decrouxově mimické škole.

⁷² Pötner, P. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965. s. 61

Résumé

Symbolisme belge et français au théâtre à la charnière du XIXe et le XXe siècles

Nous nous trouvons à la fin du XIXe siècle, quand les symbolistes, les naturalistes et les décadents ont rejeté le théâtre du Boulevard, considéré comme officiel, représenté principalement par Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou ou Eugène Scribe qui ont mis en scène des comédies légères (pièces à intrigue, pièces à thèse) et des vaudevilles. Les artistes ont été contre le culte d'acteur et ils ont voulu présenter des pièces différentes, sans mettant l'accent sur l'individualité et la personnalité des acteurs. Au début, dans les années quatre-vingt, la réforme se manifeste surtout dans le milieu bohème de Montmartre à Paris où plusieurs cabarets (« Les Hydropathes », « Les Buveurs d'eau », « Les Fumistes », « Les Jemenfoutistes ») ont été fondé pour y développer une nouvelle esthétique, le symbolisme. Jean Moréas a publié son *Manifeste du symbolisme* en 1886 et il a défini ses principes symbolistes. Mais c'est déjà en 1881, quand Rodolphe Salis, un artiste parisien, fonde Le « Chat noir ». Ce cabaret a permis la naissance d'une nouvelle esthétique, magique et onirique en organisant des activités diverses – anecdotes, chansons, poésie, théâtre.

Les symbolistes et les décadents sont influencés par le platonisme, le mysticisme, les sciences occultes, le mouvement philosophique dit « Rose-Croix » et par la philosophie de Nietzsche et de Schopenhauer. Les principes littéraires dominants sont principalement la synthèse (des odeurs, couleurs, sons etc.) et la synesthésie et la cohérence qui correspondent avec le principe de Charles Baudelaire (*Correspondance*), de Paul Verlaine et de Stéphane Mallarmé qui ont parlé de la corrélation des perceptions.

La deuxième période, l'époque d'or de l'histoire du théâtre symboliste est représentée par les théâtres symbolistes. Premier théâtre symboliste est celui d'Antoine, nommé Théâtre Libre, qui était fondé en 1887 et qui a mis en scène des pièces naturalistes surtout celles de Zola. Le deuxième théâtre symboliste, Théâtre d'Art de Paul Fort, est fondé en 1890 à Paris et au cours des deux années suivantes, la plupart des pièces symboliques est présentée sur scène. Paul Fort était un artiste assez jeune et enthousiaste. In n'avait que vingt ans, quand il a fondé son théâtre. Malheureusement, Théâtre d'Art a fermé ses portes très tôt à cause des problèmes de gestion et de finances. Quelques années plus tard, en 1893, Aurélien Lugné-Poe fonde le Théâtre de l'Œuvre, aussi à Paris, et y développe l'esthétique venant du

Théâtre d'Art. Le réalisateur, Lugné-Poe, est plus âgé que Fort et il est un directeur habile. Il se concerne surtout aux trois grands axes du répertoire : la ligne scandinave, présentée par Ibsen, Bjørnson, Hauptmann et Strindberg, la ligne internationale, représentée par Thomas Otway et des pièces indiens et la ligne du symbolisme français, figurée par Maeterlinck, Jarry, Quillard, Régnier, Rachilde ou Bataille. Il faut mentionner que Lugné-Poe a employé les mêmes principes pour des mises-en-scènes scandinaves aussi bien que pour des françaises. C'est la raison pour laquelle il a été critiqué par les auteurs scandinaves, principalement par Ibsen.

Maeterlinck et Jarry ont présentés les principes très différents. Alfred Jarry, né dans une famille de marchands, fit ses études au lycée, où il a fait connaissance avec le professeur Hébert, qui l'a beaucoup inspiré. C'est là, où il a mis en scène la pièce *Les Polonais*, qui a déterminé son œuvre majeur, *Ubu Roi*. Après ses études, il a déménagé à Paris où il a voulu étudier à l'E.N.S., mais il n'a pas réussi. Il est fasciné par le mouvement symboliste et par les artistes de son époque. C'est la raison pour laquelle il fréquente des salons artistiques et petit-à-petit commence sa carrière littéraire et artistique. Jarry a fondé le journal *L'Ymagier*, où il a publié plusieurs dessins et critiques avec son ami, Remy de Gourmont. Son œuvre principale, *Ubu Roi*, a été présentée au Théâtre de l'Œuvre en 1896 par Lugné-Poe. La façon de parler du Père Ubu, son vocabulaire, sa personnalité et la mise-en-scène étaient, pour les spectateurs et pour les critiques de l'époque, si scandaleux, que l'on peut considérer cette pièce assez choquante et déconcertante. Ubu incarne hypocrisie, bêtise, avarice et personnage canaille sans humilité ni conscience. Bien que Ubu n'ait pas une bonne personnalité (c'est le moins qu'on puisse dire), il représente une figure assez vraisemblable et bien connue. Bref, Ubu incarne un archétype humain. La pièce était bruyante, turbulente et vulgaire. Jarry n'avait que trente-quatre ans quand il mourut dans la solitude d'une maladie grave causée par sa vie de bohème. Jarry est toujours resté un phénomène que tout le monde a connu, mais peu de monde l'a compris.

Maeterlinck, né dans une famille catholique et riche, fit ses études au collège des jésuites. Il en a été de même pour Verhaeren. Maeterlinck a été influencé par le christianisme et il s'est concentré essentiellement sur les activités dramatiques liées aux scènes du théâtre symboliste - Théâtre d'Art et Théâtre de l'Œuvre. Ses pièces célèbres, surtout *Pelléas et Mélisande*,

L'Intérieur, L'Intrus et L'Oiseau bleu, ont réussi à incarner le vrai désir symboliste. Pour son chef-d'œuvre, *L'Oiseau bleu* (1905), il a reçu le prix Nobel en 1911. Bien qu'il soit toujours resté un écrivain actif, il ne retrouva jamais plus l'énorme succès comme à la fin du XIXe et tout au début du XXe siècle. Il a quitté le milieu dramatique pour se concentrer aux autres activités, surtout aux essais philosophiques. Même s'il était estimé et apprécié, il est toujours resté modeste et humble. Les personnages de Maeterlinck sont vraiment symboliques. Ils sont mystérieux, magiques, abstraits, surnaturels et très sensibles, mais aussi peu vraisemblables pour le spectateur, parce qu'ils sont étrangers et difficilement accessibles (*L'Oiseau bleu, L'Intruse*). L'action de ses pièces est assez statique et calme (*L'Intruse, L'Intérieur*), mais elles sont surchargées des émotions. Maeterlinck est un maître de la puissance du moment.

Verhaeren était l'un des plus grands poètes belges, son œuvre a influencé la poésie moderne et il a été beaucoup apprécié par le public. Sa vie se caractérise par les changements moraux, politiques et personnelles. Verhaeren a été influencé par sa grave maladie et par les changements sociaux.

En conclusion, le symbolisme au théâtre a représenté la réforme dramatique de la fin du XIXe siècle. Maurice Maeterlinck, un homme de génie, fut un symboliste remarquable. Il a incarné toutes les tendances symbolistes en scène en y introduisant des motifs majestueux. Verhaeren a écrit 4 pièces, mais aucune n'était couronnée de succès. Il reste l'un des plus grands poètes belges grâce à ses principes révolutionnaires - la poésie en prose, le vers libre et les motifs flamands. Alfred Jarry a mis en scène une farce symboliste en utilisant l'humeur noir, la parodie et le sentiment d'absurdité. Jarry et son *Ubu Roi* ont détruit le théâtre dit symboliste, mais grâce à lui est né le théâtre de l'absurde du XXe siècle (Artaud, Delacroix).

Seznam zdrojů

Primární literatura

- JARRY, A. *Oeuvres complètes*. I. Paris: Gallimard, 1972
- JARRY, A. *Tout Ubu*. Paris: Librairie Générale Française, 1962
- JARRY, A. *Ubu králem, Ubu spoutaný, Ubu na homoli, Ubu paroháčem*. Překlad: Voskovec, P., Turek P. Praha: Garamond, 2004. 208 s.
- JARRY A. *Ubu králem, Ubu spoutaný*. Praha: Artur, 2017. 137 s.
- MAETERLINCK, M. *Avant le grand silence*. Paris: Fasquelle, 1934.
- MAETERLINCK, M. *Tři básně dramatické*. Praha: J. Otto, 1896.
- MAETERLINCK, M. *Modrý pták*. Přel. M. Kalašová. Praha: Hynek, 1921. 187 s.
- MAETERLINCK, M. *Modrý pták*. Přel. A. Morávková a Š. Belisová. Praha: ND, 2015. 204 s.
- MAETERLINCK, M. *Modrý pták*. Přel. A. Morávková a Š. Belisová. Brno: Doplněk, 1997. 204 s.
- MAETERLINCK, M. *Pelléas a Melisandra*, Praha: J. Otto, 1899.
- VERHAEREN, É. *Les Aubes*. Bruxelles: Edmond Demand, 1898. 158 s.
- VERHAEREN, É. *Svítání*. Praha: Jan Fromek, 1925. Edice Odeon. 112 s.

Sekundární literatura

a) Monografie a slovníky

- BERTHON, J-M. *Alfred Jarry et la culture tchèque*. Ostrava: Universitas Ostraviensis Facultas Philosophica. 2008. 1. vyd., 346 s.
- BESNIER, P. *Alfred Jarry*. Paris : Plon, 1990
- BRUNEL, P. *Histoire de la littérature française. [Vol.] 2, XIXe et XXe siècle*. Paris: Bordas, 2001
- DEÁK, F. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: TÁLIA-PRESS, 1996

- DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M. *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor, 2005.
- HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996
- CHRISTOV, P. *Symbolismus a divadlo: Cestou neúspěchů ke slávě*. In *Krátké hry o smrti*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2014. s. 115-176.
- KŘIVSKÝ, P.; SKŘIVAN, A. *Století odchází: světla a stíny "belle époque"*. Praha: Aleš Skřivan ml., 2004. 341 s.
- LAGARDE, A., MICHARD, L. *Francouzská literatura 19. století*. Praha: Garamond, 2008
- OBERTHÜR, M. *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*. Genève: Éditions Slatkine, 2007, 284 str.
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003
- PÖTNER, P. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965. 175 s.
- REARICK, Ch. *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*. New Haven: Yale UP, 1986.
- ROBICHEZ, J. *Le symbolisme au théâtre*. Paris: L'Arche, 1957
- SCHOPENHAUER, A. *Svět jako vůle a představa*. Svazek I. přel.: Milan Váňa. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov, 1998.
- STUPKA, V. *Ke studiu zdrojů Verhaerenovy básnické krize*. Brno, 1961. Dostupné na: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/107447/D_ScientiaeLitterarum_08-1961-1_7.pdf?sequence=1
- STUPKA, V. *K začátkům Verhaerenovy krize*. Brno, 1959. Dostupné na: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/108711>
- STUPKA, V. *Mladý Verhaeren*. Brno, 1957. Dostupné na: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/108554/D_ScientiaeLitterarum_04-1957-1_7.pdf?sequence=1
- ŠALDA, F.X. *Kritické projevy 10 (1917-1918)*. Brno: Brněnské tiskárny, 1957. 556 s.
- TILLE, V. *Maurice Maeterlinck: Analytická studie*. Praha: J. Otto, 1910. 552 s.

b) Kolektivní díla

LAROUSSE, *Petit Larousse des symboles*. Paris : Larousse, 2006.

ROBERT, P. *Le Petit Robert des noms propres*. Paris : Robert, 2006

c) Závěrečné práce

DUBBELBOER, M. *'Ubusing' culture : Alfred Jarry's subversive poetics in the Almanachs du Père Ubu* [online]. 2009. 233 s. (Dizertační práce). University of Groningen.

HAMPL, J. *Princip identity protikladů v díle Alfreda Jarryho*. (Diplomová práce) Praha: FF UK, 1978

JELENOVÁ, L. *Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck: Dva aspekty symbolistického divadla*. (Bakalářská práce) Praha: FF UK, 2009

LÁZŇOVSKÝ, M. *Od Théâtre d'Art k Théâtre des Arts (Umělecké divadlo, Paříž 1890–1910)*. (Diplomová práce) Praha: FF UK, 1972

MACHONINOVÁ, K. *Maeterlinckovo dramatické dílo a jeho ohlas u nás*. (Diplomová práce) Praha: FF UK, 1974.

d) Internetové články

ARON, P., BERTRAND, J.-P. *Les 100 mots du symbolisme*. [online]. 2011, 3-6. Dostupný na: <https://www.cairn.info/les-100-mots-du-symbolisme--9782130582212.htm?contenu=presentation>

BÉHAR, H. Du mufler et de l'allogisme chez Jarry. *Romantisme* [online]. 1977, 17-18, [cit. 2020]. Dostupný na: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1977_num_7_17_5135.

CAREY TAYLOR, A. Le vocabulaire d'Alfred Jarry. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [online]. 1959, 11, [cit. 2020]. Dostupný na: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2155.

DA SILVA, A. M. La mise en crise de la forme dramatique 1880–1910: Parcours et inquiétudes esthétiques. *Registres* [online]. 1999, 4, [cit. 2020]. Dostupný z WWW: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5939.pdf>.

DÉCAUDIN, M. Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [online]. 1982, 34, [cit. 2020]. Dostupný na: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384>.

ESFÈVE, E. *Un grand poète de la vie moderne: E. Verhaeren*. Paris: 1929. Dostupné na: https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1929_num_8_2_6617_t1_0584_0000_3

NIEDOKOS, J. Le descriptif au théâtre : les drames d'Émile Verhaeren », *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*. Dostupný na: <https://classiques-garnier.com/roman-et-theatre-une-rencontre-intergenerique-dans-la-litterature-francaise-le-descriptif-au-theatre-les-drames-d-emile-verhaeren-en.html>

STARKIE, E. L'esthétique des symbolistes. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [online]. 1954, 6, [cit. 2020]. Dostupný na: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053>.

VIBERT, B. Villiers de l'Isle-Adam et « l'impossible théâtre » du XIXe siècle. *Romantisme* [online]. 1998, 99, [cit. 2020]. Dostupný na: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_99_3374>.

e) Internetové odkazy

http://fr.wikisource.org/wiki/Maurice_Maeterlinck_%28Mirbeau%29

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1911/index.html

<https://www.theatre-antoine.com>

<https://www.theatredeloivre.com>

<https://www.le-comedia.fr>

https://dreamastromeanings.com/blue-bird-symbolism-and-meaning/?fbclid=IwAR13uFC10orC4HX0uEXr_Kn_sDA10S7FBmzvn9MYI2BwwRdAHcjE91cBZYU

https://books.google.cz/books?id=_p7DAgAAQBAJ&pg=PT94&dq=blue%20bird%20symbol&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKewjAsJ7s8ZHnAhVQIIAKHT6NCPQQ6AEIKzAA&fbclid=IwAR1Vp1rlSckvT7S8JgaLuMtlzWixBz7mkD_rUzad1WMDfbyfPH1saFPPGMw#v=onepage&q=blue%20bird&f=false

<http://www.emileverhaeren.be/fr/biographie>

<https://www.datocms-assets.com/11302/1575536927-tz-m-ptak.pdf> (Tisková zpráva, Praha, Národní divadlo, 2015.)

<https://www.magazinuni.cz/literatura/alfred-jarry-cili-neni-rozdilu-mezi-umenim-a-zivotem/>